رمضان سليم

البعد النقدي

قراءات في الأدب والفكر



الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان

رمضان سليم
البعد النقدي
الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان

رَمَضَان سْلِيم

البُعْدُ النَّقْدِيّ

قِرَاءَاتٌ فِي الأَدَبِ وَالفِكْر

الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان



الطبعة الأولى

1396 و . ر - 1987 م

الكمية المطبوعة

3000 نسخة

رقم الايداع

531 - 1987 م

مركز التوثيق الجماهيري

طرابلس

الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان

مصراتة - الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

ص.ب 17459 مبرق (تلكس) 30098 "مطبوعات"

البعد النقدي

قراءات في الأدب والفكر

أسئلة النقد

«عرض عام لعلاقة الناقد العربى المعاصر بالموروث النقدى»*

«كلّما عظم التحدى اشتد الحافز»
أرنولد توينبى

لا أدعى هنا أننى سأقدم بحثاً يعرض لقضية محددة ودقيقة تخص مجال الأدب والنقد الأدبى والعلاقة بينهما أو التركيز على عملية النقد كفعالية هامة لها تأثيرها على المحيط الثقافى العام. لا أدعى ذلـك ولا أريده. فالتاريخ الأدبى بشكل عام يحدثنا بأن الأفكار الأدبية والآراء الفنية التى نتدارسها بين الحين والآخر، ما هى إلا أفكار قد شغلت الناس كثيراً من قبل بشكل أو

(*) بحث مقدم إلى المؤتمر العام لاتحاد الكتاب والأدباء العرب في دورته الخامسة عشر لعام 1986 م.

بآخر. وستشغلهم أيضاً فى المستقبل، فليس لمثل الأدب من نظرية واحدة أو منهج واحد أو رأى واحد، فهو الأبعد دائماً عن القوانين والنظريات. بل ربما يكون همه الأول تحطيم هذه القواعد بعد وضعها وتقنينها.

إننى هنا سأقدم بعض الأفكار وأطرح بعض التساؤلات، وجميعها تخص قضية النقد الأدبى كقضية عامة، وقضية النقد الأدبى العربى كقضية خاصة، وليس هناك من هدف سوى التركيز على بعض الجوانب التى تمس حياتنا الثقافية، أو مناقشة بعض الأفكار التى تمس الحساسيةالأدبية عندنا، لأن النقد الأدبى يبقى دائماً قضية اختيار ثقافى يرتبط بالواقع الحياتى المعاش، ويتأثر بكافة مكونات هذا الواقع وما يفرزه من قضايا وإشكالات.

الأدب والنقد:

تطورت المعرفة البشرية التى تبحث فى مسألة الأدب بشكل كبير، أصبح فيه الرجوع إلى التعريفات الأولية لكلمة النقد أو الأدب أمراً يعد من تحصيل الحاصل.

إلا إذا كان الهدف من مناقشة هذه البديهيات الأولية هو السير بالأدب فى إتجاهات مغايرة ومبتكرة، وخلق الأدوات وابتكار المناهج وطرق البحث الجديدة، حينئذ تصبح مراجعة الكثير من التصورات والمفاهيم السابقة قضية لها أهميتها الثقافية والأدبية، وكلنا يعلم أن كافة المنعطفات الخطيرة فى مجال الأدب تقوم على أساس اكتشاف المعانى المتولده من التقاء الحاضر القريب بالماضى البعيد.

إن النقد الأدبى الذى يعتقد أنه جاء تطويراً لكلمة ـ Kerinien ـ اليونانية القديمة والتى تعنى «الحكم على الشيء» تفترض أيضاً أن الناقد يملك كافة المؤهلات التى تجعله قادراً على إصدار الحكم. وتعنى أيضاً أن النقد الأدبى لاحق بالأدب، رغم أنه يختلف عنه، ورغم أن كليهما من فرع واحد وهو الفن بشكل عام. ومن مظاهر هذا الاختلاف أن الأدب يلتقى بالحياة والطبيعة بشكل مباشر بينما يتعامل النقد معهما بشكل غير مباشر، عن طريق استخدام النص الأدبى. ومن هنا تظهر فكرة الذاتية التى تلحق بالأدب وفكرة الموضوعية

التى تلحق بالنقد، على الرغم من أن التفاعل والقيمة الفنية وإمكانات الكتابة الأدبية المتوفرة كثيراً ما تساعد على اختلاط المفاهيم الفاصلة بين الموضوعية والأدبية. ومن هذا المنطلق يبرز بين الحين والآخر التساؤل حول أهمية النقد الأدبى أو عدم أهميته. مقارنة بالعمل الإبداعى نفسه. وهل يستحق أن يشكل فعالية مستقلة عن الأدب. إن الحديث عن النقد يعنى أن هناك معارف أخرى يعتمد عليها ويستمد منها قوته، ومع ازدياد تطور هذه المعرفة تزداد أهمية ممارسة النقد فى جوانبه التطبيقية، أما الجوانب النظرية فهى تشمل البحث فى تاريخية الأدب ومناقشة عملية الإبداع الفنى والمناهج النقدية ونظرية الأنواع الأدبية. هذا بالإضافة إلى مناقشة طبيعة الأدب ووظيفته وعلاقته بالقارىء والمجتمع.

إن القفزة الكبيرة التى حققها النقد الأدبى جعل من قضية إصدار الأحكام النقدية مسألة ليست أولية أو وحيدة. بل تجاوز ذلك إلى الشرح والتفسير والتحليل، ثم التعليل بعد ذلك وفى مرحلة متأخرة مع الأخذ فى

الاعتبار كافة النشاطات الأدبية المتعلقة بتاريخ الأدب، مكانه وزمانه وقيمته وموقعه ومرجعه ونظريته.

ولقد كان للتقدم الكبير فى علوم الاجتماع والنفس واللغة والفلسفة ومفاهيم علم الجمال ونظريات الفن، الأهميـة الكبيرة والخطوة الرئيسية التى ساعدت على زيادة فعالية العملية النقـدية، بـالإضافـة إلى دخول المبدعين أنفسهم إلى مجال النقد كبودلير وهوغو وبلزاك وت. س. أليوت وكوليردج، وبالإضافة إلى التطور المعرفى الحديث الذى ساهم فى نشـر المزيـد من العلمية والمنهجية وكل ذلك جعل من الناقد شخصاً مختلفاً فى وظيفته عن الأديب، كل له مجاله المحدد الذى لا يجعله تابعـاً للآخـر أو محتاجـاً إليه، لأن المقاييس التى يتعامل معها كل منها تفرض عليه هذا الاختـلاف والتمـايـز إلى تلك الـدرجـة التى تسمى بالتناقض بين ما يريده الأديب ويتوصل إليه الناقد.

إن الناقد الأدبى، وفى هذا العصر بالأخص هوالذى توكل إليه مهمة بلورة المفاهيم النقدية الخاصة ببيئة

ثقافية معينة. وهو الذى يرفع قيمة العمل الأدبى أو يسقطه، وفقاً للأفكار التى يصبغ بها الواقع الثقافى، والمناخ الثقافى الذى يتأثر به ويؤثر فيه بالدرجة الأولى. هذا إلى جانب، مساهمة الناقد الأدبى فى الحياة الثقافية واقترابه من التطور المعرفى المباشر واستخدامه لعلوم عصره. وذلك يعنى أن الناقد يؤسس لقواعد أدبية، فيساهم فى إنتاج له خواص وسمات معينة له الفضل فى تأسيسها عن طريق تشكيل القواعد والمفاهيم الأدبية الجديدة، وتنظيم المضطرب منها وإعادة تقديمه. ولعل النقد التنظيرى هو النقد المقصود فى هذا الجانب، فالأدب كإنتاج ثقافى يتأثر بالبيئة الثقافية التى يساهم النقد الأدبى فى تحديد صفاتها وخصوصياتها، وكيف يمكن لنا أن نتجاهل فى هذا الخصوص تأثير العديد من النقاد والمنظرين، أمثال ريتشاردز - أليوت - باختين - لوكاتش - أرنست فيشر وغيرهم؟

إن النقد التنظيرى كفعالية ثقافية هامة تبدو حاجتنا الثقافية إليه ضرورية فهو الذى يناقش ويطرح القضايا

الأدبية داخل إشكاليات تناوش الواقع المعاش. ولا يكتفى بالشرح أو التفسير أو إصدار الأحكام فقط مثل النقد التطبيقى، لأن مثل هذه المسائل مهما كانت قيمتها تجعل من النقد ممارسة غير واعية، بل مغيبة وفاقدة لقضية الأدب الرئيسية، وهى الاستجابة للحياة المعاصرة كما تعيشها فئة معينة أو وسط بيئوى معين يمكن فهمه واستيعابه والانطلاق منه نحو الأفضل. إن التنظير للنقد ومعالجة قضية المصطلحات الأدبية والأشكال الأدبية القديمة والجديدة وعلاقة المعاصرة بالتراث، وغيرها من المسائل التى تخص النقد الأدبى وترتبط بالتيارات الفكرية والأدبية والسياسية، هى من القضايا الملحة للمناقشة فى الوقت الراهن لغرض الخروج ببدائل جديدة نتطلع إليها. وما يميز النقد النظرى على الخصوص هو أن نسبة المشغولات الذهنية التى ينتبه إليها الناقد كبيرة، بحيث تسمح له بأن يعالج الأدب والنقد التطبيقى وفق معرفة سابقة. وفكر متنور يحث على البحث عن الجديد، ويهدف إلى الوصول إلى قيم قد تكون ثابتة ولكنها مغايرة لما هو سائد،

وتحتاجها الظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية فى زمان ما ومكان ما. وحياتنا الثقافية العربية المعاصرة هى أحوج لهذه الأسئلة التى يغرسها النقد ويحاول الإجابة عنها بقدر الإمكان.

النقد والتطور:

ليس غريباً أن يبدأ أى مؤرخ أو باحث للأدب والنقد وضعه لتطور النقد الأدبى من اليونان. إذ لا يعرف للنقد بداية غير تلك التى باشرها فلاسفة اليونان، وعلى رأسهم أفلاطون «427 - 347 ق. م» فهو الذى جعل للنقد معياراً أخلاقياً واجتماعياً عندما جعل «الشاعر» فى غير موضع ثقة كمعلم، لأنه دون الحرفى، ومرتبته الاجتماعية متدنية المستوى، كما أنه يبتعد عن الواقع مرتين، لأن مصدره الإلهام والجنون كما أن أفلاطون يضع شروطاً صعبة لمن أراد الدخول إلى مدينته الفاضلة من الشعراء بحكم طبع الفساد الذى يتحكم فيهم

وبعكس أستاذه اهتم أرسطو «386 - 322 ق. م» بالناحية الموضوعية وليس المثالية وحدّد مفهوم الكلمة

باعتبارها أساس اللغة ذات الوظيفة الاجتماعية كرموز منطوقة ومكتوبة. كما أبرز مفهوماً محدداً للتطهير والمحاكاة، والفروق بين الشعر وغيره من الفنون، وشرّح المحاكاة كعمل فنى وردها إلى قواعدها الأساسية والفنية. وكتاب «الشعريات» أو فن الشعر لا زال لحد الآن منطلقاً لعدد من الآراءالنقدية، رغم التطور الهائل فى المعارف العلمية والأدبية.

ولقد توالت بعد ذلك الشروحات والإضافات البسيطة على آراء ارسطو النقدية، سواء عند الرومان ـ هوراس مثلاً ـ أو عند بعض النقاد العرب القدماء، حتى تم التدرج إلى ما يعرف بالنهضة الأوربية. وفى إيطاليا بداية بالتحديد، حينئذ تغير الأمر. لقد تحددت الكثير من الآراء والأفكار عبر هذه المساحة التاريخية التى تعالج موضوع النقد الأدبى، والتى لا زالت مستمرة، بأوجه جديدة، ورؤى جديدة. وحتى تلك القضايا التى تمت إضافتها كانت توليداً من أفكار أخرى، فجرى الاهتمام بالشكل والمضمون والموضوعية والمثالية،

وعلاقة الشعر أو الأدب عموماً بالفلسفة والتاريخ، وعلاقة علم النفس وغيره من العلوم الإنسانية بالفن والأدب والقارىء والكاتب، ولقد كان للتغيرات الكبيرة التى أحدثتها الثورة الصناعية الأثر المباشر فى مراجعة كافة التصورات السابقة، ومحاولة بعثها من جديد فى ضوء المتغيرات العلمية المستحدثة. وكان لدخول الفلسفة ميدان النقد الأدبى سبباً رئيسياً فى تطوير هذا الجنس الأدبى، وما تاريخ النقد فى الغرب إلا جزءاً من تاريخ الفلسفة، فى حين كان للتغيرات الاجتماعية والفكرية والاقتصادية الأثر الفعال المباشر فى تبديل مجرى الإبداع الأدبى فى الفقه والشعر بل وظهور أصناف وأشكال جديدة متطورة كالرواية والمسرحية بشكلها الفنى المعاصر.

ويمكن لنا أن نقسم المذاهب النقدية بشكل عام، وبالاعتماد على الفلسفة واستجابة لتلك النظم المعرفية التى تحققت فاتجهت بالمعرفة البشرية إلى التركيز على استخدام المنهج العلمى، أى التعامل مع معايير معينة

ليس فيها مكان ما يمكن أن يضيفه الانطباع الشخصى غير المعلل، وليس فيها مكان للتذوق والاختيار الحر والمباشر. تنقسم كافة المذاهب النقدية إلى نقد يتجه نحو الواقعية وآخر نحو المثالية. الاتجاه الواقعى اعتمد على المذهب الكلاسى، الذى اعتمد بدوره على النظريات الفلسفية التى تستخدم العلوم التجريبية، كما حدث عند هوبز وهيوم ولوك ولسنج. وعندما تطورت هذه التجريبية، وصلت إلى مرحلة تسمى بالوضعية، كما عبر عنها بشكل واضح «أوجست كونت» أفرزت منظوراً يتعامل مع العلوم التجريبية والتحليل العلمى وطرح الخيال والعاطفة ويركز على الشروط الاجتماعية وهو ما يسمى بالمنظور التاريخى. كذلك أفرزت منظوراً طبيعياً عبرت عنه البرناسية فى بحثها عما هو خارج الذات.

أما النقد التاريخى الاجتماعى فقد تطور عند تين وبرونتيير بالتركيز على الجنس والعصر والبيئة، وقد جاء هذا التطور النقدى نتيجة لانتشار «الداروينية» «والتطورية» فى العلوم الطبيعية. كما أثرت الوضعية فى

النقد الشكلانى حديثاً. وخصوصاً فيما قدمته حلقة براغ، ثم نصوص النقاد الروس وغيرهم ممن أفرزوا مناهج جديدة كالبنيوية والإنشائية واللسانية. ولقد كانت الأفكار الفلسفية ذات قيمة فعالة فى تطور اللغة العلمية الدقيقة ضد لغة العاطفة والخيال وخصوصاً بعد ازدهار المنطق العلمى عند رسل وتطور المنهج عند بوانكاريه، وغيرهم. لقد اهتمت المنطقية بمجال اللغة، وأصبحت الكلمات مجرد «رموز» كما فى علوم السيمياء «التى ساهمت فى تكوينها نظريات الدرائعية والسلوكية». ثم إن المبالغة فى علمية اللغة وفصلها عن الفرد ومؤثراته العاطفية قد زاد من انتشار المناهج الشكلية. فازداد انفصال الشكل عن المضمون والتركيز على معالجة النص نفسه ومن الداخل، دون إعطاء أهمية كبيرة لقيمة الفرد وعلاقاته بما حوله، وبالتالى سقوط «مبدأ الارتباط» Doctorine of Relevence ـ بين الكاتب وعمله وإهمال «المفسر» ـ Interpreter ـ وظهور صفات أخرى جديدة تم التركيز عليها، كالوحدة والرمز والمجاز ودمج الشكل بالمضمون ومبدأ التناقض

والتوتر والمفارقة، وغيرها من المصطلحات ذات الصفة الخـارجيـة المبتعـدة عن إثـارة الأبعـاد الاجتمـاعيـة والشخصية والتاريخية المكتفية بالنص واكتشاف بناه وعلاقاته الداخلية. ولكن هذا النقد الشكلى قد يتداخل أحياناً بمفاهيم معينة تهتم بالمضمون ويتفاعل معهـا كالنقد الإيديولوجى وهوالنقد الذى يستخـدم المنهج المـاركسى، والذى ينـظر إلى الأدب على أنه يتبـع المادة، وبالتـالى فهو مثـل العلم، إيديـولوجيـا ترتبط بالجماعة باعتبارها شكل من أشكال الوعى الاجتماعى. رغم ذلك فالمناهج النقدية الحديثة قد قدمت تناقضات المنهج الماركسى، وحاولت أن تتجاوز أوجه التقصير فيه، عن طريق تقديم عدد من البدائل معظمها يقع فى صلب الاهتمام بالشكل، الذى قد يرتبط بالمجتمع كما عند لوسيان غولدمان، أو الشكل المنفصل عند دى سوسور وكلود ليفى شتراوس وبارث وغيرهم.

وإذا انتقلنا إلى النقد المثالى وجدناه ينقسم إلى مجموعة اتجاهات نقدية، كالنقد الرومانسى والتعبيرى

والتفسيرى واالموضوعى. وقد اهتم النقد المثالى أو
النقد الأدبى الذى ينظر إلى العمل الأدبى وفق تصور
مثالى، اهتم بالتوفيق بين الفرد والجماعة، والخاص
والعام. ولقد أثرت الفلسفة المثانية عند كانت فى
المذهب الرومانسى، وخصوصاً ما يتعلق منها بالخيال،
وعدم الغائية الخارجية، والمطلق الإرادى المتمثل فى
الإنسان. كما حاول بعض المنظرين الجمع بين الشكل
والمضمون فى موقف توسطى كفشته وشيلر وروسو
وخصوصاً شيلينج الذى رسم خطوط الفلسفة الحيوية ـ
Vitalism ـ والتى قام على أساسها مفهوم «الوحدة
العضوية» ـ Organic Unity ـ وحيث أن الواقعية اهتمت
من طرف أحادى الجانب بالمادة والجسد، اهتمت
المثالية بالصورة والروح وجعلت المادة لاحقة لهما.
وقد بلغ هذا الاهتمام أوجه فى فلسفة هيغل حول الروح
المطلق، الذى هو الغاية القصوى. والذى مرّ بثلاث
مراحل ديالكتيكية سابقة هى: الطبيعة والفن والوحى.
ولقد ساهمت أفكار فلسفية أخرى فى توسيع الاهتمام
بالخيال والعاطفة والطبيعة والمتعة الخالصة والبدائية

الصافية وغير ذلك من الاهتمامات التى تجعل الفرد يعيش فى لحظة لوعة وحنين أمام الطبيعة، بحرية وتلقائية وبلا أحكام مفروضة سلفاً. أما الرمزية أو المذهب الرمزى، فلقد اعتمد فى أسسه الفكرية على الأفلاطونية الثانية وفلسفة نيتشه وشبنهور وأبحاث العالم النمساوى «سويد ينورج» فى مسائل الروح، فتم الكشف عن قيمه الحدس ومدى سيطرة الشرور والآثام المتجسدة فى أشعار ييتس وبودلير ورامبو وأبو لينير. ومن الطبيعي أن يكون المذهب النقدى المعروف بالرمزية واقعا بين المؤثرات الفكرية، والإنتاج الأدبى الساعى إلى ممارسة أدبية تختلف عن الرومانسية والطبيعية والواقعية وتقترب من المثال النموذجى عن طريق استخدام الرموز، وإعادة خلقها فى ذهن القارىء، ومفهوم الرمزية هو الذى أعطى للحداثة معنى لا يرتبط بالواقع أو البيئة أو القومية أو الدين، بل اعتبر الأدب مجموعة من المرموزات فوق الواقع، وصالحة لأن تنتقل حسب طابعها وخصوصيات صاحبها إلى الأمكنة وعبر كافة التواريخ.

والتعبيرية كاتجاه نقدى يختلف عن الرمزية، لأنه لا يعتمد على التذوق الذاتى، بل ينظر إلى الإنتاج الأدبى والفنى كمعرفة حدسية منطقية وجماعية ليست نفعية، وإنما وجدت لذاتها ولغرض ذاتها، وبالتالى ليس ثمة فصل بين الشكل والمضمون كما يرى كروتشه ووظيفة النقد الأدبى الأساسية مجرد الشرح والتفسير.

وإذا انتقلنا إلى النقد الذى يعتمد على التفسير، والذى يرتبط بالمنهجية ويعتمد عليها فى التحليل وجدنا فلسفة الظواهر «الظاهراتيه» ـ Phenomology ـ التى كان لها تأثير لاحق على الأدب الشكلى وخصوصاً الأسلوبية. كما أنها دعمت الفلسفة الوجودية التى أكدت على قضية الالتزام عند الكاتب بالكلمة والفعل، كلما اقتضت الحاجة لذلك سواء عن طريق الدعوة الفلسفية أو الأعمال الأدبية أو التحليل النقدى وهى طرق وأساليب ساهم فيها سارتر جميعاً.

وبالإضافة إلى الوجودية نجد الفرويديه، وهى التى ساهمت مع اكتشافات الطب العلمية والنفسية فى دراسة

اللاشعور الفـردى والعقد النفسيـة المختلفة ودراسة الإلهام وعملية الإبداع كحالة عصابية. ثم ظهور تلاميذ جـدد لهذه المـدرسة، حـاولوا الخـروج من ثلاثيـة Superego - Ego - Id إلى اللاشعور الجمعى كما عند يونغ وإرادة القوة المعوضة للنقص لإدلر.

وبالإضافة إلى هذه النـظريات التى سـاهمت فى تكوين النقد بشكل غير مباشر نجيد فلسفات أخرى كان لها التأثير المباشر كالتصويرية التى قال بها «برغسون» مع مجمل أرائه فى الذاكرة والديمومة والصور الذهنية والإدارك الحسى.

لقد كان لهذه الأفكار جوانب إيجابية لها صداها فى الشعر والرواية والقصة كما عبر عنها عزرا باوند وأليوت وبروست وغيرهم. ومن ناحية أخرى خطا النقد الأدبى خطوات نحو التطور والاستقلال عـن الأدب. وذلك كمظهر من مظاهر البحث عن الطريق المميز، كذلك حاول أن يفك ارتباطاته مع الفلسفة وعلوم الاجتماع والنفس. بل وأن يغلق على نفسه دائرة أدبية تنصرف

إلى دراسة الأدب وهو فى حالة عزلة عن الفرد والمجتمع والقارىء والأيديولوجيا. ولا يبقى إلا الأدب الذى تحتويه اللغة فهى المنطلق والمرجع الذى لا يمكن التخلص منه.

إن الخروج من منهجية علمية أوقع الأدب فى منهجية أخرى. وكسر القوانين التى تحد من النقد وتسيطر عليه جعلته يسير نحو قواعد جافة، أشد موضوعية وتجرداً وهذا ما نلمسه فى الدراسات البنيوية واللسانية الحديثة.

الناقد العربى ومفهوم النقد:

بعد هذه النظرة حول النقد كما تطور عند الغرب، وذلك بالاستناد إلى أسسه الفكرية والفلسفية نجد أمامنا حديثاً، جملة من المناهج والنظريات والمذاهب النقدية المعاصرة التى لا سبيل لنا إلا الاستفادة منها وتطبيقها وخصوصاً أن قيمتها العلمية تعطيها الأهمية المميزة. فلا غرو إذن أن تقبل الأقلام العربية، ومنذ ما

يسمى بالنهضة العربية ، على هذه المناهج الأدبية، فتطبق المنهج الاجتماعى والنفسى والأيديولوجى والبنائى واللسانى، فهذه المناهج هى جزء من علوم العصر استوعبها أو عرفها بعض المثقفين عند وقوع الصدمة الثقافية مع الغرب. وهذا الاستقبال الحافل لكل ما جاء من الغرب بعد الاحتكاك الحضارى بين مستعمِر ومستعمر، هو الذى أفرز إشكالية التراث والمعاصرة. وإثارة مسألة سلب الأصالة وضياع الهوية الثقافية أو فقدانها بحيث خلق اتجاهاً حضارياً ينبه إلى المحاذير التى يمكن أن تنجم من الانسياق وراء تقليد المشروع الحضارى الغربى. ويزيد من ترسيخ هذا التيار ذلك التكالب الشديد على ما ينتجه الغرب فى مجال النقد الأدبى واعتباره القدوة أو النموذج وتحويل المسألة النقدية إلى مجرد تقليد باسم الطليعة والحداثة. وبصرف النظر عن تبنى هذا الموقف أو رفضه. الدعوة له أو الدعوة ضده. فلا شك أن أصحاب هذا الرأى من الذين يميلون إلى الأخذ به كثيرون سواء تبنوا ذلك بالقول، أو الفعل أو ضمنياً وذلك عندما ينكشف هذا

التصور فى لحظات معينة أو مرحلة متأخرة بعد المرور بعدد من التجارب وتبنى الكثير من المفاهيم والآراء.

ولا شك أن النقد الأدبى باعتباره يحتوى على جوانب علمية يمكن له أن يكون محايداً. لا يتأثر بالقضايا السياسية أو الاختلاف بين الأمم والأديان، كما لا يتأثر بالصراعات السياسية والغزو الثقافى. فهو فى ذلك أشبه بالصناعة أو العلم المحايد. وهذه وجهة نظر قد تكون معارضة لوجهة النظرالسابقة التى دعا إليها أصحاب الأصالة الأدبية والمناهج النقدية المستمدة من التاريخ والتراث العربيين. غير أن وقوع الأدب والنقد وفى جزء كبير منه فى إطار الثقافة الأدبية التى تشكل الخصوصية أهم عناصرها، جعل من مجال النقد الأدبى ميداناً صالحاً للصراع بين طرفين: القديم والحديث. أو بالأصح مفهومين: الأصالة والمعاصرة. وبصورة أكثر وضوحاً كيف تكون الحداثة التى تسعى وراء تحقيقها وتعقد المؤتمرات وجلسات النقاش وتلقى البحوث لغرض مناقشة جوهرها ومعرفة بنيانها والطرق المؤدية

إليها؟ هل تتحقق بواسطة نقل الأساليب الغربية فى التعامل مع الأدب واستخدامها مع الافتراض بأن يكون النقل سليماً والاستعمال متمكناً منه ومع إهمال كل ما جاء به التراث مما يمسى الأدب أو النقد الأدبى واعتباره شيئاً خارج إطار العصر؟ هل يمكن ذلك؟ أم أن الاستفادة من التراث الأدبى استفادة منتقاة تظل ممكنة ويمكن تطبيقها بشكل أو بآخر! لا شك أن الدعوة إلى استخدام المقاييس الأدبية القديمة يعد دعوة خارج إطار العصر، وهى ليست بذات قيمة تستحق النقاش، ولا أعتقد بإمكانية التحاور ممن ينطلقون من الماضى لغرض إسقاطه على الحاضر. لكن فكرة التأصيل أو البحث عن الأصالة هى التى أصبحت مصدر اهتمام من قبل الجميع فى كافة أنواع المعرفة الفكرية، بما فى ذلك الأدب والنقد الأدبى. وليس أمامنا مفر من التعرض لها والاهتمام بها. وهى تعنى فى جوهرها خلق جذور لما هو حديث، حتى لا يكون منقطعاً وغريباً عن الماضى. كذلك خلق استمرارية لما هو قديم حتى لا يصبح خبراً تاريخياً انقضى. فالربط بين القديم

والحديث فى وحدة ليست مصطنعة هى المشكلة الأساسية التى صارت مدار سجال وبحث فى مجال الثقافة والأدب وبالأخص فى النقد الأدبى.

إن المقارنة بين الموورث النقدى وما تفرزه اتجاهات النقد المعاصر تبدو غير منطقية، لانعدام العلاقة الممكنة فى الكيف والكم. فبكل تأكيد تجاوزت الآراء والنظريات الحديثة كافة الأفكار الواردة فى النقد العربى القديم. وكيف يمكن المقارنة بين النظريات المفسرة لعملية الإبداع حديثاً مع الموضوعات القديمة الخاصة بالطبع والموهبة والصنعة والاهتمام بالنواحى المحركة للشعر والأوقات المناسبة له؟ وكيف يمكن المقارنة بين التكلف والصنعة التى يقول بها الجرجانى عند وضعه لعمود الشعر وكافة القيود المرفوعة عن الشعر والمقاييس المنهارة أمام تدفق المشاعر الوجدانية؟ بكل تأكيد لم يعد لآراء ابن قتيبة وقدامة بن جعفر وابن طباطبا وابن سينا والفارابى وغيرهم أى قيمة نقدية تستطيع أن تقف وحدها أو يعتمد عليها الناقد فى الوصول إلى نتائج

مرضية ومتوافقة مع ضرورات العصر. كذلك لا مجال أمام الناقد العربى المعاصر لإثـارة القضايـا النقديـة السابقة مثل «السرقات الشعرية» «والصدق والمبالغة» «والأخـلاق والشعر» «والمحـاكاة والتقليـد» «والـطبـع والدربة» فما أفرزه عصر ما ليس شرطاً أن يستجيب له عصـر آخر. لكننـا رغم ذلـك فقـد نجـد شـذرات تصلح محوراً للانطلاق أو إعادة النظر أو الربط بين القديم والحديث عند بعض النقاد القدامى. إذ ربما صدرت عن ابن رشيق أو القاضى الجرجانى أو الجاحظ أو حازم القرطاجنى إلماعـات تصلح أن تكون حلقة اتصال بين الماضى والحاضر أو نقطة تصلح لأن تكون منعرجاً نحو التجديد والابتكار.

ويمكن لنا هنا أن نحدد بعض الملاحظات حول النقد العربى القديم، والتى تعد نقاط ضعف أو جملة نواقص تجعله لا يستطيع أن يقف لوحده أو يعتمد على نفسه فى هذا العصر المضطرب بالمعلومات والثقافة والضاج بالعلوم والمناهج.

أولاً :

إن النقد عند العرب جاء نتيجة ثقافة دينية استقرت بعد أن كان النقد الأدبى يعتمد على التـذوق العام والانطباعية البسيطة. ونظراً لأهمية اللغة العربية فى تداخلها مع الدين من جهة والإنتاج الشعرى العـربى فلقد ارتبط النقد ومنذ البداية بحدود ومقاييس جافـة حتى يتم إخضاع العواطف والانفعالات وكبح انفلاتها. إن النقد الأدبى يبحث عن الثوابت ولقد كانت الثوابت فى تلك الآونة دينية وقدسية، بالإضافة إلى ما ترجم من علوم اليونان من مقاييس منطقية وبالذات عن أرسطو فى كتابه «الشعريات» وفهم العرب له حسب احتياجاتهم ووفق ما يتمشى مع طبعهم والتوجهات الدينية التى تحكمهم.

ثانياً:

لكن هذا الثبات لم يكن أبداً بمثابة القاعدة الدائمة، لأن عـدد من النقاد العـرب عرف كيفيـة النفاذ إلى

الأزمات أو التقلبات الثقافية التى أفضت إليها بعض المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية. غير أن القاسم المشترك من النقاد كان يرى القضايا بشكل حاسم وحاد وقاطع. الصدق أو الكذب، الخير أو الشر، البدعة أو التقليد، ولم يدركوا فى عمومهم أهمية «المفارقة» كما يقول الدكتور إحسان عباس، أو الشعور بالأزمة التى تتطلب البحث عن حل مناسب ومبتكر.

ثالثاً:

نشأ النقد الأدبى فى بيئة معينة وظروف اجتماعية وتأثر بمعطيات ومتغيرات سريعة، وكان جل هذه المتغيرات ذات طبيعة سياسية فى بداية العصر الإسلامى. وخصوصاً مع دخول مفهوم الاعتزال «إلى الساحة الفكرية السياسية بين مؤيدين له ومعارضين. ومع ازدياد الاهتمام بالجدل والمنطق، وحتى نشوء ما يسمى بعلم الكلام. لقد انعكس كل ذلك على الشعر والنقد، بجعل الفعالية العقلية هى المرجع الأول. فما الشعر إلا

الشعر الهادف الذى يحمل فيه بذور الإقناع، بعيداً عن انطلاقات الخيال والعواطف.

رابعاً:

ومن ناحية أخرى كانت «الوظيفية» من ضمن القيود التى تآلف معها النقد العربى القديم. وذلك عندما اعتبر الهدف النبيل غرضاً من أغـراض الشعر، تندرج تحته أهداف أخرى وأغراض أخرى متفقة معه أو متناقضة، كالمدح والهجاء والرثاء والنسيب وغيرها من الأغراض التى ضيقت على خيـال الشـاعـر وسدّت أبـواب الانطـلاق على النقد الأدبى، ولَم تعطه فرصة البحث عن بدائل جديدة. هذا التضييق على المخيلة وحبسها فى أطر جامدة كثيراً ما فسر على أنه جوهر ثابت وطبع لا يتغير من الشخصية العربية فهى لا تلجأ إلى التغيير ولا تحاول أن تشرع فيه، بحكم طبيعتها المجبولة على الثبـات أو القياس، وذلـك عند نفـر من المنـظرين المحدثين، أو أنها شخصية تميل إلى السطحية ولا تنزع نحو التحليل العميق بحكم نظرتها الأفقية فى مقابل

النظرية العمودية التى يتميز بها العقل الغربى عند بعض المنظرين الآخرين، ولهذا السبب تطور النقد فى الغرب لاعتماده على البعدين الفكرى والفلسفى بينما تجمد النقد عند العرب بسبب سيطرة الفقه الدينى.

خامساً:

ورغم الكثير من المتغيرات التى وقعت فى العصر الحديث فإن الحركات التى شرعت فى فهم النقد حديثاً فى فترة ما يسمى بالنهضة العربية. سارت على نفس المنوال فى فهمها لكتب التراث الأدبى، وتعاملها مع النقد الأدبى بشكل عام، فظهرت عشرات الكتب التى تعتمد الطريقة التاريخية فى التأليف، ورغم أهمية بعض هذه الكتب وجديتها إلا أن البحث فى النظرية الأدبية ومعالجة الموروث النقدى معالجة جدية وعميقة لم يؤخذ مأخذ الجد، فتضخمت المؤلفات النقدية الخاصة بالأدب والنقد. وتوزعت بشكل يغلب عليه صفة التكرار والنمطية التى تسير من العصر الجاهلى

إلى العصر الحاضر. دون تحقيق فوائـد فعلية على مستوى النقد النظرى أو التطبيقى. وبالتالى العجز عن إظهار القيمة الفعلية لهذه المؤلفات النقدية.

إن الالتقاء بالمناهج الغربية الحديثة عند أدباء ما يسمى بمرحلة النهضة العربية لم تأت بثمار كبيرة فيما يتعلق باستخدام هذه المعارف وتطبيقها على التراث الأدبى والمـوروث النقدى على الخصـوص، ولكنها مرحلة لا بد منها، بحكم وضعها التاريخى والحضارى. لأنها مرحلة استقبال وتلقى، وليست مرحلة استنـطاق النصوص أو التفكير فى أى إسهام عربى نقدى أو أدبى مهما كان نوعه ومهما كانت قيمته.

فى إطار جملة هذه الملاحظات بالإضافة إلى الكثير من الانتقـادات التى وردت على لسـان الخـطاب الانتقادى الحديث للمفهوم الحضارى للذات العربية علماً وأدباً وفكراً. فى إطار ذلك كله، كانت الردود تأتى متتالية تعبر عن الرغبة فى تجاوز الأزمة. أزمة التخلف الثقافى الأدبى والذى يعد النقد الأدبى أحد

الفعاليات الهامة فيها، والذى يمسه التشويش والاضطراب وعدم القدرة على المساهمة الفعالة نحو التجديد والإبداع فى المجال الأدبى.

إن إدراك وفهم طبيعة الأزمة الثقافية واستيعاب مداها وطبيعتها جيداً هى مهمة النقاد بالدرجة الأولى. ومن هنا يأتى مفهوم التحدى الثقافى لهذا التخبط فى استعمال المناهج الغربية بكل طواعية عمياء لا نبصر لها موقعاً ولا نحدد رؤية. هذا المفهوم هو الذى يتحدى بواسطة ايجاد البدائل المتمكنة والمتأصلة، التى تنظر إلى الماضى بعمق فكر ونفاذ رؤية. لكن الأصالة التى يذهب إليها الاتجاه السليم والذى نحتاجه فعلياً فى هذه المرحلة المعاصرة هو أصالة الإبداع وليس الاتباع، أصالة المعاصرة التى تهتم بالحاضر قبل الماضى. وتفكيرها يتجه نحو الحاضر حتى عندما تدرس الماضى. إن الاستجابة لتحديات الثقافة الغربية لا تتمثل فى صورة النفور منها أو تجنبها ولكن بفهمها عن قرب وعمق. وخصوصاً أن نقلنا للأفكار والمناهج

والنظريات الغربية يكون فى الغالب حسب صـورتها الحديثة، وحسب المظهرية التى تتصف بها فى حينها، دون اهتمام بالخلفيـات الثقافيـة والأصول والبـواعث البيئوية والتاريخية التى أفرزت هذه النظريات والأفكار. وكذلك يتزايد الشعور بأن الاقتراب من الغرب ثقافياً يعنى بشكل أو بآخر الابتعاد عنه ولكما كان الاستيعاب عميقاً وجذرياً كان التمسك بالأصالة أشد وأقوى، ذلك يعنى أن الحافز المستتر داخل حركة الثقافة العربية، بما فى ذلك النقد الأدبى، يوجهها نحو التعامل بحذر مع التراث من ناحية، والثقافة المعاصرة من ناحية أخرى، ويوجهها نحو الاستجابة للتحدى ونحو تأكيد الهويـة والخصوصية وممارسة فعالية واضحة تفرض نفسها على الساحة الثقافية العالمية. ولاشك أن المحاولات الرامية للاستفادة من الموروث النقدى والموروث الأدبى عموماً لغـرض استخلاص تجـارب وأشكال جـديـدة، هى محاولات ساهم النقد الأدبى فى الدعوة إليها. فأصبحنا نـرى أشكالاً وأنمـاطاً جـديدة فى الـروايـة والقصـة والمسرحية والشعر وفى الفنون الأخرى، وقد لا تكون

هذه المحاولات هى المطلوبة ولكنها تعبر عن القلق الأدبى الذى يتطلع نحو التجديد.

الخصوصية والنقد الأدبى:

يتدرج بنا الحديث بعد ذلك إلى ظاهرة الاستبصارات الحديثة فى النقد، وهى التى تستخدم المناهج الغربية المعاصرة وتطبقها على المصنفات النقدية القديمة والأدب العربى القديم كدراسات كمال أبو ديب البنيوية فى الشعر الجاهلى، والدراسات النفسية ليوسف اليوسف. والتطبيقات النقدية للبنيوية التكوينية للطاهر لبيب وتوفيق بكار والدراسات اللسانية لعبد السلام المسدى وغيرها من الدراسات التى لا سبيل لحصرها الآن. وهذه المحاولات تسعى لاكتشافات جديدة فى النصوص الأدبية التراثية. وربما من الأصح القول أنها تحمل دعوة استيعاب المناهج النقدية الحديثة ومحاولة تطبيقها على النصوص الأدبية العربية. أى أنها تسعى للتوفيق بين التراثية والمعاصرة.

على أن يكون الشكل مستورداً أو معاصراً والمضمون تراثى أصيل، أو هو إنتاج أدبى يتوفر على نوع من الأصالة والجدة. وفى جانب مقابل تحاول بعض الآراء الفكرية الربط بين القديم والحديث عن طريق إيجاد علاقات نقدية بين الأفكار النقدية التراثية وبعض الأفكار المعاصرة كالمقارنة بين القاضى الجرجانى - 392 - وشومسكى من جهة، أو بين القاضى الجرجانى وكوليردج من جهة أخرى، كذلك المقارنة بين عبد القاهر الجرجانى وريتشاردز. ورغم أن الفروق بين الأطراف كبيرة، لا تكفى أن تقوم عليها عملية مقارنة متكاملة. إلا أن استخدام أسلوب المقارنة بشكل عام لا يخدم المسألة النقدية فلا يستطيع المتقدم تاريخياً أن يملك المعرفة والثقافة التى توفرت للاحق فى العصر الحديث. ولا تستطيع الأفكار القليلة واللمحات النقدية السريعة أن تكون علامة تقارب بين القديم والحديث، لأن الأفكار القديمة جاءت معبرة عن عصرها بمشكلاته الفكرية المميزة فهى نتاج عصر آخر، بينما تنمو فى العصر الحديث مشكلات ثقافية مختلفة، وإيجاد

الفروقات أو أوجه الشبه بين عصرين مختلفين تاريخياً وحضارياً لا يخدم قضية التراث وما يحتويه من فكر نقدى على مستوى النظرية أو التطبيق. أما ما يتعلق بمسألة المفاهيم النقدية أو ما يعبر عنه حديثاً بالنظريات النقدية، فلقد تولدت فى التاريخ العربى، من مجموعة مؤثرات دينية واجتماعية وسياسية اهتمت بالشعر ووضعت له منظوراً نقدياً ربما يختلف من ناقد إلى آخر. وقد توجد بين هؤلاء النقاد عوامل فكرية مشتركة ولكن المهم فعلاً فى الدراسات الحديثة هو الوصول إلى اكتشافات للمناهج المتبعة فى التطبيق كما يقول د. جابر عصفور - وكيفية الوصول إلى النتائج قياساً بالمقدمات. وربما أدت هذه الاكتشافات إلى الاستفادة من الطرق القديمة المتبعة فى عملية التذوق والوصول إلى حكم نقدى.

فالقاضى الجرجانى مثلاً له منهجه التطبيقى الهام الذى ينبغى أن يكشف عنه، وناقد مثل قدامه بن جعفر ورغم أن المؤثرات اليونانية واضحة فى فكره النقدى

إلا أن أسلوبه المنهجى قد يكون مبتكراً. وهذا يعنى دراسة العلاقة بين فرضياته النقدية مهما كانت صحتها والنتائج التى توصل إليها بناءً على هذه الفرضيات.

غير أن هذه النظريات النقدية القديمة، المعتمدة على الكتب التراثية وسواء وجدنا لها استمراراً أم لم نجد لا تستطيع أن تكون وحدها منطلقاً لتطوير النقد العربى الحديث. أو الوصول إلى نظرية عربية متكاملة فى النقد الأدبى، بسبب ضياع جزء كبير من التراث، وعدم وصول أجزاء منه إلى القارىء العام والخاص وبالتالى يصعب نهائياً الوصول إلى أحكام عامة مستخلصة ويقينية لأن ما يستجد قد يقلب كافة المفاهيم الموضوعة. ومخطوط واحد يتم اكتشافه كفيل بتغيير خارطة نقدية بكاملها. أضف إلى ذلك عدم التعرض العميق والموسع لكتب الأدب والتاريخ الأدبى والفقه والتصوف والتفسير والبحث فيها عن مضمون للذائقة الجمالية العربية ومن ثم الوصول إلى نظرية نقدية عربية

تستلهم التراث الأدبى وتستفيد من المعلومات المتراكمة فى العصر الحاضر.

ولا شك أن مثل التصور الذى طالما ردده النقاد يضع عينه على قضية هامة، وهى مسألة الخصوصية فى الأدب والنقد، وبصرف النظر عن بحث الطرق المؤدية إليها، فإنها تعنى الاستفادة من كل الموروثات القديمة، وعدم إهمالها بحجة المعاصرة ولكن العودة إلى القديم من التراث وفهمه واكتشافه من جديد غالباً ما يكون موجه لغرضين وليس غرض واحد: الأول يخص الوجه الأدبى من القضية، فعندما نقول نظرية عربية فى النقد أو ندعو إليها فلأن تأكيد الذات والهوية يتطلب هذه الخصوصية، ولأن ما هو مكرّر مقلد لا ينال حظوة ثقافية هامة ولأن التأكيد على العطاء النقدى يقتضى تحديد هذه الخصوصية. الغرض الثانى سياسى الجانب، وذلك لأن قضية الهوية الثقافية مسألة ترتبط بالأيديولوجيات السياسية، والتأكيد على نظرية نقدية عربية يعنى النظر إلى المسألة القومية وأخذها بعين

الاعتبار. رغم ذلك، فالحديث عن مثل هذه القضايا يبدو غير ودياً، في عصر تهطل فيه المعارف الثقافية والعلمية وتضيق، فيه المسافات بين الشعوب وتقترب الدول من بعضها البعض بواسطة تطور وسائل الاتصال والمواصلات. كل ذلك يفقد القول بالهوية الثقافية والخصوصية الأدبية معناه الحقيقي والصارم. فضلاً على أن المسألة الأدبية لا تخضع وبشكل مباشر للتقسيم الجغرافي أوالسياسي، أي أن هناك جوانب علمية لا يمكن التضييق عليها. وهناك جوانب تخص الإنسان أينما كان، لا يمكن حصرها في مكان ما وزمان ما، بل هي أشبه بحلقة من الأفكار تعاود ظهورها بين حين وآخر في شكل دوائر، ينمو فيها اتجاه وبعد حين ينمو اتجاه آخر.

ولكن هذا لا يعني القول بانعدام الفروق بين الأمم والحضارات. فهناك دائماً لون ما يميز حضارة عن أخرى وثقافة عن أخرى، فيجعل لكل منها خصائص

معينة فنقول مثلا الحضارة الغربية أو الهندية أو اليابانية أو العربية.

من هذا اللون العام يستمد النقد الأدبى خواصه ومميزاته ويحدد لنفسه وحدة أطر ذوقية وفنية وسياسية وتاريخية، تستجيب لدواعى الفرد المبدع فى الإبداع والمغايرة وتحافظ على السياق الذى يربطه بالجميع.

إن الأصوات النقدية العربية ترتفع بين الحين والآخر لتأسيس النظرية النقدية العربية، وهذا الخطاب هو جزء من الخطاب الموجه نحو تأكيد الهوية الثقافية والأصالة فى كافة المجالات، وليس فى الأدب والنقد فقط. ورغم أن الوصول إلى منهج موحد أو نظرية نقدية متكاملة أمر غير منتظر فى الوقت الراهن إلا أن الناقد العربى يستطيع الإسهام فى هذا الاتجاه، وخصوصاً وأن هذه المرحلة الأدبية العربية وفى نهاية القرن العشرين تعيش حالة قلق وعدم ثبات، أو حالة من التبدل التام، الذى يعكس طموحاً عالياً نحو الوصول إلى النموذج أو المثال

الأدبى المستقر. ويستطيع الناقد أن يرسى دعائم الملامح الأدبية لمراحل قادمة. وهذه مسألة تحتاج إلى جهد كبير، لأن النقد الأدبى النظرى والتطبيقى يتأثر بالعملية الأدبية والإنتاج الثقافى، ومتى كانت الأعمال الأدبية تجريبية وسريعة التبدل والتغيير، ومع بحث لاهث عن أشكال ومضامين جديدة، كان النقد مرتبكاً ومحاكياً لها. إلا إذا تم بذل الجهد الكبير لتدارك هذه القضية والخروج منها بتنظيم أدبى ونقدى يضع فى الاعتبار إمكانية الاستفادة من الماضى والحاضر لغرض رسم مسار للمستقبل. إن التراث النقدى عند العرب يعتمد على نقد الشعر بالدرجة الأولى، أما باقى الأنواع الأدبية فلم تظهر إلا فى العصر الحديث، ولم يحظ النثر فى السابق إلا بشذرات ليس لها تأثير على مستقبلية النقد الأدبى، ولكن لا يمنع ذلك بطبيعة الحال من دراسة الحكاية والمقامة والقصص القديمة والسير وكافة طرق وأساليب القص، لغرض الاستفادة منها فى تلمس الخواص الأدبية للنثر مع التركيز على الإنتاج العربى المعاصر، والانطلاق منه، وعلى أساسه إلى تحقيق

فعالية نقدية وتأسيس منهج نقدى يضع فى اعتباره كافة الأشكال الأدبية.

إحياء الموروث النقدى:

إلى جانب الدعوات الحماسية، الداعية لاستخدام المناهج النقدية الحديثة نظرياً وتطبيقياً ظهرت دعوات أخرى مقابلة لها تحاول أن تستفيد من الأفكار النقدية التراثية، لتستخدمها كمنطلق لبعث نقدى جديد. والكثير من الدعوات النقدية هذه تركز على المسألة الفنية والأدبية فى النص الأدبى. وضرورة الاهتمام بها ومعالجتها نقدياً. وهذا إتجاه يخالف تضخم وسيطرة النظريات والمناهج العلمية المفسرة للأدب والمبالغ فى مدى علميتها، بحيث تحول النص الأدبى إلى موضوع أدبى كما تحول المنهج النقدى إلى مجموعة عمليات حسابية وعلمية صارمة تعتمد على العلوم والمعارف العامة.

إن النظرة إلى الأدب من الداخل، هى دعوة للفصل

بين الواقع الخارجى والنص من جهة والفصل بين النص وصاحبه من جهة أخرى، ولكن ذلك لا يعنى السقوط فى دائرة محايدة تخرج العمل الأدبى من تاريخيته وتجعله أسير الظروف التى تنتجه . أى الخروج من العلوم الإنسانية إلى العلوم اللغوية المحضة. وإذا تصفحنا بعض الدعوات التنظيرية لنظرية عربية موحدة فى النقد، فإننا نجد أنها تحاول الخروج من قالب المناهج العلمية الصارم بحيث لا تقع فى قالب آخر أشد صرامة وهو إطار النص الأدبى: اللغة والعلاقات أى أنها تبحث عن هوية مستقلة فى وقت تسير فيه كافة المعارف البشرية نحو الموضوعية والعلمية بموجب تسلط التيار العلمى على الإنسان الحديث.

إن الناقد العربى إذ يقف أمام أزمة ثقافية جوهرها الصراع بين ما يملكه من تراث وما يقتات عليه من ثقافة معاصرة تعتبر غريبة عن ثقافته وإن كانت لا تنفصل عنها، يجد نفسه ملزماً بالانكباب على علوم العصر. فهى فى النهاية مكمّلة لتطور الثقافة العالمية، وهى التى

ساهـم فيها بقسط كبير فى فترة ما من تاريخ الحضارة البشرية، فهو لا يقف وقفة شخص عاجز أو متردد، بل مقبل على استيعاب كل جديد، ولكن بثقة فى نفس، ودون إحساس بالدونية، أو لوم الذات وتحقيرها، أو المبالغة فى صياغة التهم الانتقادية للشخصية العربية أو الإبداع العربى، والنظر إلى الموروث الأدبى على أنه جزء من الحضارة البشرية والثقافة العالمية كما أن الاطلاع عليه يكون بدافع حب المعرفة الكلية أولاً وبدافع الارتباط التاريخى واللغوى والثقافى ثانياً. والتراث قبل هذا وذاك مصير لا سبيل أمامنا للتهرب منه ، فهو أمر واقع وعلينا البحث عن أوجه الإيجاب فيه وهي كثيرة وما النقد الأدبى إلا خارطة كبيرة تحتاج إلى باحث يملك القدرة على إدراك الجزئيات وتوسيع مدى الفكرة بما يكسبها قوة أدبية عميقة، ويساهم فى بلورة المفهوم النقدى والتأسيس من جديد لإحياء ما ظن أنه قد تلاشى وأصبح شيئاً من رماد الماضى.

ومن هذه الدعوات الإحيائية، التى تحاول تقديم ما

هو مبتكر وأصيل، نجد دعوة الأستاذ خليفة التليسى التى أسماها «البحث عن قصيدة البيت الواحد». فمثل هذه الدعوة النقدية تحاول الاستفادة من التراث الشعرى العربى، فى استخراج مفاهيم ذوقية لها صبغة عالمية، لأنها تنطلق من الماضى القديم لتتواجد فى التراث العالمى، وفى النوع الرفيع منه. ثم أن مثل هذه الدعوة ليست كغيرها من الدعوات التى تحاول أن تستنهض من جديد مفهوم السرقات أو الموازنة أو المفاضلة بين الشعراء، أو تحاول أن تعيد أفكار معينة من جديد بلا بعث إحيائى، ودون النظر إلى الجانب التاريخى التطورى، الذى يسقط الكثير من المفاهيم أو يلغيها.

نعود إلى دعوة الأستاذ التليسى الخاصة بقصيدة البيت الواحد، والتى استهل بها مؤلفه «من روائع الشعر العربى»، وهى عبارة عن مختارات شعرية تطبيقية لهذه الدعوة التنظيرية التى شكلت مدخلاً لهذه المختارات الشعرية.

يقول الناقد إن البيت الواحد هو المحور الرئيسى فى

القصيدة العربية، لأنه وحده كفيل بالاستجابة للحظة الشعرية وحاجات الشاعر، ومن جملة الإضافات على هذا البيت الواحد تكونت القصيدة وبالاعتماد على البيت تكوّن النقد العربى القديم متجسداً فى المقارنة والمفاضلة والموازنة والسرقات، فقد كان النزوع إلى البيت الواحد فطرياً، نجده عند كل النقاد القدامى، إبن قتيبة (213 - 276) الجمحى «232» وابن طبابا «322» وكلهم يتحدثون عن الإيجاز والتكثيف الذى يقتصر على البيت الواحد المستقل، ورغم أن بعض النقاد اتخذوا من الوحدة أساساً ومنطلقاً كالحاتمى «388» وعبد القاهر الجرجانى «471» إلا أنهم يقفون إلى جانب استقلالية البيت، ولا يختلفون عن ابن رشيق وابن خلدون فى تزكيتهم لفكرة البيت الواحد. ويقدم الأستاذ التليسى بعض النماذج من الآراء النقدية التى حاولت أن تنال من هذا التصور للقصيدة. وذلك تحت تأثير أنواع من الثقافة النقدية الغربية. ولاسيما آراء مدرسة الديوان، فالعقاد مثلاً دعا إلى الوحدة العضوية فى القصيدة، واختار الشاعر ابن الرومى نموذجاً لدعوته. ولكن من الناحية

التطبيقية، نجد العقاد كثيراً ما يعترف باستقلال البيت ويدعو إليه كتلخيص وتكثيف لا يستطيع أى نوع من الكتابة مجاراة الشعر فيه.

وهذه نظرة توفيقية متناقضة، تختلف عن دعوة خليل مطران التوفيقية الواضحة التى تحاول الجمع بين الدعوة إلى وحدة القصيدة العضوية والدعوة إلى استقلال البيت الواحد. وهناك أيضاً بالإضافة إلى العقاد وخليل مطران الشابى والمازنى، وهما ممن انتقدوا القصيدة العربية القديمة بخلو الوحدة العضوية منها.

ويرى الأستاذ الناقد خليفة التليسى أن قصيدة البيت الواحد تتواجد فى الثقافة الغربية والإنتاج الشعرى الغربى أى أنها ليست خاصة تتميز بها القصيدة العربية وحدها، كما أن الوحدة العضوية ليست خاصة يتميز بها الشعر فى الغرب وحده. ولكن فى جميع الأحوال لا ينبغى أن تتخذ مقاييس معينة كأسباب اتهام، يقصد بها التصغير من شأن تجربة أخرى تفتقد إلى هذه

المقاييس، كما حدث واتهمت القصيدة العربية القديمة بفقدانها الوحدة العضوية.

ومن جانب آخر لا ننسى أن هناك العديد من الشعراء والنقاد الغربيين ممن أشادوا بالشعر المختلف الذى لا يتمسك بالوحدة العضوية ، كبو، وكوليردج، وبودلير، بل دعوا إلى نفس التجربة الشعرية المتوفرة بكثافة فى القصيدة العربية القديمة.

كذلك يرى الأستاذ التليسى أن التفسيرات التى تبرر شيوع البيت الواحد فى الشعر العربى، وترده إلى عوامل سلبية هى تفسيرات ينبغى نبذها، فليس هناك مجال لطرح قضية الأمية أو السطحية أو الطحالة فى تكوين الشخصية العربية أو نقص فعالية العمق والتحليل لغرض البرهنة على سبب اللجوء إلى البيت الواحد. ويدعو الناقد فى المقابل إلى البحث عن قصيدة البيت الواحد كمقياس نقدى له أهميته فى الشعر. وقصيدة البيت الواحد تعتمد على مفهوم يؤمن بأن الشعر ومضة خاطفة ولمحة عابرة ودفقة وجدانية ولحن هارب وأغنية

قصيرة، يخلق تعبيره المكثف المركز. الـذى يستنفذ اللحظة الشعرية ويحيط بها، وما زاد عن ذلك فهو من عمل الصناعة والاحتراف، ولذلك كان الشاعر العربى القديم فى اعتماده على البيت الواحد أقرب إلى الفطرة الشعرية والسليقة، بل هو ـ الآن ـ أقرب إلى مفاهيم عن التجربة الشعرية .

والبيت القصيدة ليس هو بيت القصيد. كما فى الشعر الذى يحتوى على الكلمة أو المثل الدارج أو الشاهد اللغوى، ولكنه البيت الفنى الذى يعد تكثيفاً لتجربة الشاعر ومعاناته فى فنية تتضمن جوهراً شعرياً، وهناك أمثلة من «أغانى العلم» قريبة لذلك، وهى نوع من الأدب الشعبى فى ليبيا يشبه إلى حد كبير قصيدة البيت الواحد.

ونظراً لأن هذا النوع من الشعر هو وحده الشعر فعلاً، فهو الذى يمثل الشاعر. ويلاحظ أن القصيدة القديمة هى مجموعة دوائر متعددة أوجدها الشاعر استجـابة لضغوط خارجية وقبلية، وفى الحقيقة لا يمثل الشاعر

فعلياً إلا دائرة صغيرة جداً، هى نفسها قصيدة البيت الواحد، فمن جمع هذه الدوائر الصغيرة يمكنه الدخول إلى عالم الشاعر وكونه الشعرى.

وتمتد استشهادات الأستاذ خليفة التليسى، لتدعيم هذا الرأى النقدى فى مجلدين كبيرين، هما مجموعة مختارته الشعرية التى تعد التطبيق النقدى على هذا التصور النظرى الذى يستفيد من التراث الأدبى والنقدى فيحييه ويستفيد من المعاصرة فيعيش فى قلبها.

* * *

رأينا إذن أن الخط الذى يسير فيه النقد الأدبى فى حركة الثقافة العربية يتمثل فى العلاقة بين الناقد العربي والنقد المعاصر، وهو خط يكشف عن دافع يدل على أن الطرفين بعيدان عن بعضهما البعض وأن بمفهوم الحداثة مغاير لمفهوم المعاصرة أو هكذا على الأقل يتم ترسيخ هذه الثنائية فى الثقافة والأدب تحت وطأة التأثير السياسى الشديد الفعالية.

رغم ذلك، فلا مندوحة لنا من الاعتراف بأن الشعور

بهذه الثنائية قد يكون مبالغاً فيه، وأن المطلوب فعلاً هو وضع مفهوم مميز ممثل لما يمكن تسميته بالناقد العربى المعاصر. نقول ذلك رغم أن المرحلة المعاشة تعيش وضعاً ثقافياً تطغى فيه الصراعات الأيديولوجيه وتكاد تسيطر وتطمس مبدأ الحوار الثقافى.

إن الاستجابة لمطلب الخصوصية الأدبية فى النقد لا تعنى الانعزال عن التفاعل بالتجارب العالمية، ولتكن لنا عبرات من التاريخ الثقافى والحضارى للأمم والشعوب. فعندما تدعو حاجة المرحلة إلى اكتساب معارف الآخرين لسد النقص وإغناء الحياة الثقافية، فإن أبناء أى مرحلة لا يحجمون أو يرتدون عن ذلك بل يندفعون مرحلياً لنيل الجديد واستيعابه، وليعاودوا النظر فيه حين بعد حين. ونحن فى هذه المرحلة أشد ما نكون فيه احتياجاً إلى مزيد من التفاعل مع الثقافة العالمية والاستزادة منها على أن تكون لنا وقفات ووقفات للمراجعة واستعادة النظر والغربلة والتصفية بحثاً عن التجديد والابتكار.

المراجع

مجلات ثقافية

1 ـ فصول ـ المجلد الرابع ـ العدد الثالث ـ 1984 ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ مصر.

فصول ـ المجلد الرابع ـ العدد الأول ـ 1984 ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ مصر.

فصول ـ المجلد الرابع ـ العدد الأول ـ 1983 ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ مضر.

2 ـ عالم الفكر ـ المجلد التاسع ـ العدد الثامن ـ خاص بالنقد الأدبى ـ 1978 ـ الكويت.

3 ـ الأقلام ـ العدد 11 ـ 1980 ، عدد خاص بالنقد الأدبى - العراق.

4 ـ الفكر العربي ـ العدد 25 - 26 - 1982 ـ معهد الإنماء العربى ـ لبنان، الجماهيرية ـ عدد خاص بالنقد.

5 ـ الفكر العربى المعاصر ـ العـدد 13 - 1981 م ـ معهد الإنماء القومى ـ لبنان.

6 ـ الموقف الأدبى ـ العدد 1 - 2 ـ السنة الخامسة ـ 1975 م - إتحاد الكتاب العرب ـ سورية.

7 ـ المعرفة ـ العدد 126 ـ 1972 م ـ عدد خاص بالنقد الأدبى سورية.

8 ـ آفاق ـ العدد 1 ـ 1984 م ـ إتحاد الكتاب المغـربى - المغرب.

9 ـ الفصول الأربعة ـ العدد 29 ـ 1985 م ـ رابطة الأدباء والكتاب والفنانين ـ الجماهيرية.

كتب

1 ـ تاريخ النقد الأدبى عند العرب ـ د. إحسان عباس ـ دار الثقافة ـ بيروت لبنان.

2 ـ النقد المنهجى عند العرب ـ د. محمد مندور ـ دار نهضة مصر للطبع والنشر ـ مصر.

3 ـ فى النقد الحديث ـ د. نصرت عبد الرحمن ـ مكتبة الأقصى ـ عمان ـ الأردن.

4 ـ نظرية النقد العربى وتطورها إلى عصرنا ـ محى الدين صبحى ـ الدار العربية للكتاب ـ ليبيا ـ تونس.

5 ـ مفهوم الشعر ـ د. جابر عصفور ـ دار التنوير ـ لبنان.

6 ـ من روائع الشعر العربى خليفة محمد التليسى ـ الدار العربية للكتاب ـ ليبيا ـ تونس.

7 ـ فى نقد الشعر ـ د. محمود الربيعى ـ دار المعارف ـ مصر.

8 ـ التفكير اللسانى فى الحضارة العربية ـ د. عبد السلام المسدى ـ الدار العربية للكتاب ـ ليبيا تونس.

9 ـ موجز تاريخ النقد الأدبى ـ فيرنون هول ـ ترجمة د. محمود شكرى، عبْد الرحيم جبر ـ دار النجاح ـ لبنان.

10 ـ قضايا الأدب العربى ـ مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية ـ الجامعة التونسية تونس.

11 ـ مقالة فى النقد ـ غراهام هو ـ ترجمة ـ محى الدين صبحى ـ المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأدب والعلوم الاجتماعية ـ سورية.

12 ـ نظرية الأدب ـ رينيه ويلك واوستن وارين ـ ترجمة محى الدين صبحى ومراجعة حسام الخطيب ـ دمشق ـ سورية.

13 ـ أبحاث نقدية ومقارنة ـ د. حسام الخطيب ـ دار الفكر ـ دمشق ـ سورية.

14 ـ النقد الأدبى والعلوم الإنسانية، جان لوى كاباس ـ ترجمة فهد عكام، دار الفكر ـ دمشق ـ سورية.

15 ـ المصطلح النقدى ـ إدريس الناقورى ـ المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ـ الجماهيرية.

16 ـ تكوين العقل العربى ـ 1. د. محمد عابد الجابرى ـ دار الطليعة ـ بيروت ـ لبنان.

17 ـ مناهج النقد الأدبى ـ ديفيد ديتش ـ ترجمة محمد يوسف نجم ـ دار الثقافة ـ بيروت ـ لبنان.

18 ـ الثابت والمتحول ـ 2 ـ أدونيس ـ دار العودة ـ بيروت.



البنائية.. نظرية واتجاهات

النظرية البنائية لها أصول تعود إليها ولا بد لفهمها من تتبع هذه الأصول وكشفها. وهذا الكتاب الذى بين أيدينا هو محاولة لدراسة النظرية البنائية عامة والبنائية فى النقد والأدب خاصة. فمن المعروف أن عدد المناهج النقدية التى تتعامل مع الأدب، يتبع التطور الذى تشهده العلوم الإنسانية. فمع تطور علم الاجتماع شهد النقد الأدبى احتفاءً كبيراً بالمنهج الاجتماعى، وتطور علم النفس والتحليل النفسى، شهد مواكبة فى تطبيقه على الأدب عموماً والرواية بصفة خاصة. كذلك كان للنشاط السياسى وتطور النظريات السياسية تأثيراً

على الأدب. فازدهر المنهج «الأيديولوجى» وتداخل مع الكثير من المناهج الأخرى وخصوصاً الفلسفية منها. ولا شك أن البنيوية هى من جملة المناهج التى وردت إلينا. فهى إحدى النظريات الحديثة التى يمكن الاستفادة منها بشكل أو بآخر مثلما استفيد فى السابق من المناهج النقدية المختلفة عندما تم تطبيقها على الإنتاج الأدبى المعاصر بل وتطبيقها على تراثنا الشعرى القديم. وخرجت لنا من غياهب النصوص ودخائلها الكثير من الأفكار التى ما كانت لترى النور لولا تطبيق هذه المناهج المحدثة. لا ضير إذن فى توالى الاستفادة من كل جديد. بنائية كانت أو ألسنية. ولا ضرر من الإقبال عليهما أو على غيرهما. بل يمكن القول بأن التهافت على المناهج المختلفة وخصوصاً الجديد منها، يساعدنا على أن نستوعب العملية الأدبية أكثر وأكثر. ويسكن فى روعنا بأن المناهج ليست ثوابت أو مستقرات لا محيد عنها أو تبديل لها. بل هى وسائل تذهب وتجىء وتموت وتحيا وجدت ليستفيد منها الأديب والقارىء على حد سواء.

إن الاستفادة من كافة المناهج خطوة نحو تكوين محصلة أدبية تساعد على بلورة خطوط عامة لمناهج مستقلة عن أى تبعية، وهى مسألة فردية، ينظر إليها كل فرد من وجهة نظر معينة، قد لا تتماشى مع وجهات النظر الأخرى، فالمناهج النقدية فى عمومها مادة علمية فى جزء منها يكملها الجزءالأدبى. ويلونّها بطابع خاص مميز، وهذا هو الرهان الذى يتوجب على الأدباء والنقاد قبوله.

وهذا الكتاب الذى نستعرض أهم فصوله، هو كتاب يدخل فى هذا الإطار، يلقى أضواء حول البنائية بشكل عام ويركز على الجانب الأدبى منها على وجه الخصوص، وهو موضوع لغرض التعريف بهذا المنهج من الناحية النظرية، مع بعض التطبيقات القليلة. الكتاب بعنوان «النظرية البنائية فى النقد الأدبى» ويعتمد على عدد كبير من المراجع الأجنبية لقلة المراجع العربية فى هذا المجال.

الأصول:

يمكن إرجاع البنيوية كنظرية إلى تلك المدرسة المعروفة بمدرسة جنيف والتى منها ظهرت بوادر رفض فكرة التاريخ والمنظور التاريخي والاهتمام بدراسة الأشياء كما هى بلا جدل أو تاريخ متحرك بواسطة «الرؤ ية المنبثقة» والتى تبخلى السبيل إلى الفهم والذكاء والفعالية «فمقولة البنية ليست فى التحليل الأخير سوى حيلة عقلية أو نشاط ذهنى يهدف إلى إدراج الأشياء فى نظم مفهومة معقولة واضحة التركيب، بنية الوظائف محكومة فى علائقها وارتباطاتها».

ومن أهم الأصوات فى مدرسة جنيف «فرديناند دى سوسيور» وهو عالم سويسرى سجل محاضراته الدراسية الحديثة فى اللغويات كبرامج علمية، شكلت النواة الأولى للنظرية البنائية، ولقد ظهرت هذه المحاضرات بعنوان «دروس فى علم اللغة» سنة 1916 م وذلك بعد موته.

من أهم المبادىء التى جاءت فى هذه الدروس، مفهوم ثنائية النظم اللغوية، إذ يرى سوسيور أن النظرة الثابتة العازلة والجزئية خطأ ولا بد من استخدام المقابلات الثنائية حتى يمكن الإلمام بالعلاقات التى تحدد طبيعة وتكوين كافة الأسماء والإشارات. ومن هذه الثنائيات اللغة والكلام، الوقت الثابت والزمن المتطور. النموذج القياسى والنموذج السياقى. الصوت والمعنى. وبالنسبة للثنائية الأولى، يرى سوسيور بأن اللغة غير الكلام وإن كانت أساسه الجوهرى، إن اللغة هى الكل وهى حصيلة اجتماعية لملكة الكلام ولمصطلحات اجتماعية يستخدمها الفرد لأجل ممارسة كلامه. أما الكلام فهو صيغ مختلفة وأشكال متعددة. اللغة لفظ منطوق ومسموع لها قناة توصلها وصور ذهينة تابعة لها. فهى عنصر اجتماعى عام أو عقد بين الجماعة لا يخلقها الفرد، بل يكتسبها، وحى اللغة الميتة يمكن تعلمها لأن لها نظام مميز، وتناسق من الرموز بعكس الكلام المتناثر، اللغة أيضاً نظام من الرموز يمكن تثبيتها فى صورة ما تعبر عن أفكار معينة، ولكن لها صورتها

المستقلة عن الطريقة التى تكتب بها. إن اللغة ضرورية للكلام وهى أداة الكلام ونتيجته ولا شك أن الثنائية القائمة بين التصور الذهنى والتطبيق العملى لها أصول فى علم الاجتماع عند دوركهايـم بالنسبة للغة. ولكن الكلام يرجع إلى مبادىء «تارد» النفسية والفردية التى تطورت إلى مفهوم الكلام بشكل غير مباشر.

وتعتمد البنائية على محور آخر وهو الزمنى والثابت. الثابت هو وصفى، يعنى دراسة العلاقات بلا زمن، الـزمنى يعنى بدراسة التطور التاريخى للأشياء. ولقد ركزت البنيوية على الثابت مع استبعاد عامل الـزمن وذلك حتى يتسنى دراسة الأعماق فيها، ولكن بشكل مؤقت ومرحلى فقط ليعاد الاهتمام بالتطور التاريخى.

واعتماداً على الزمنى والثـابت طبق مبدأ السيـاق والإيحاء، فالعلاقات السياقية هى ترتيب سلسلة الكلام بشكل زمنى فى خط مستقيم من عنصرين أو أكثر. إن قولنا «ظلام الليل الحالك» تدل على علاقات سياقية، بينمـا ترتبط كلمـة «الليل» بكلمـات مثل الخـوف،

الموت، السفر، وبعلاقات الإيحاء أو علاقات الاستبدال.

الداخلى والخارجى من المحاور الهامة فى البنيوية، الخارجى يعنى بدراسة التفاصيل الخارجية للغة الخاص بالانتشار والمقارنة، والداخلى يختص بدراسة النظام أو النسق الخاص الخاضع لقواعد معينة تتحكم فى علاقاته وهياكله، بمعنى بنائية اللغة. وإذا قاربنا بين اللغة ورقعة الشطرنج، وجدنا أن الرقعة نفسها هى اللغة، فكل منهما له قوانينه وقطع وحركات خاصة به لا تختلف إلا بوجود التلقائية فى استعمال اللغة، والقصد فى اللعب. أما المخالفة والوحدة فهما مستويان هامان داخل اللغة، فما يخالف الوحدة، هو ما يعطيها شخصيتها بحكم العلاقات التى تتحكم فيها.

وبالنسبة لسوسيور فإن كلمة علامة هى التى استخدمها للتعبير عن الدال والمدلول، ولم يستخدم كلمة رمز. كذلك استخدم اصطلاح «علاقات» بدلاً من

«بنية» . والعلامة تقع بين السببية والنسبية والتعسف المبدئى فى الاستعمال والمعنى أى أن الدال هو «الترجمة الصوتية لتصور ما» والمدلول هو المستثار الذهنى لهذا الدال. وبذلك تتضح وحدتهما العميقة فى الرمز اللغوى - العلامة» وهذا التعمق فى البحث هو الذى قاد دى سوسيور إلى «علم العلامات».

بعد مدرسة جنيف ومن الناحية التاريخية جاءت «الشكلية الروسية» وتأسست عندما قام طلبة من جامعة «موسكو» بتشكيل «حلقة موسكو للدراسات اللغوية» سنة 1915 م لغرض تجاوز تطبيق بعض المناهج القديمة فى دراسة اللغة والأدب، وتعززت هذه الحلقة بانضمام «جمعية دراسة اللغة الشعرية» المعروفة بأوبوجاز، ليتم تكوين قوة، خرجت من الجمود الأكاديمى، وكان على رأس هؤلاء «رامون جاكوبسون». لقد حاولت المدرسة الشكلية المواءمة بين اهتمامها المسرف بالشكل وبعض الأفكار التى جاءت بعد ثورة أكتوبر، ولكنها اصطدمت بالفوارق الكبيرة والمغالاة الحادة. مما جعل البعض من

أقطاب المدرسة يتجهون بأفكارهم اتجاهات أخرى مثل «شلوفسكى». ويفر منهم إلى الخارج من لم يستطع استعمال المرونة فى التفكير، مثل جاكوبسون، ورغم أن هدف الشكلية كان التجديد ورفض الأساليب البالية. إلا أن مقاومتها كانت شديدة بسبب الاتجاه إلى رفض المسائل الشكلية كافة بما فى ذلك الاهتمام بلغة الفن وأدواته. وإن كانت الكثير من القضايا الشكلية قد تداخلت مع علوم اللغة فى مناهج وجدت تطبيقاتها فى الشعر الروسى عامة.

وفى أوربا نشطت الحركات الشكلية المواكبه وبأشكال مختلفة، كما عند «جوستاف لانسون» فى فرنسا. وفى ألمانيا كانت دعوة «وولغلين» للربط بين الموسيقى والفنون التشكيلية. أما حركة «الكووبية» فهى شكلية أيضاً تعتمد على العلاقة بين الجزء والكل واللون والشكل والشكل والمضمون. ومن أهم روادها بيكاسو جيمس جويس وغيرهم. وقد كان ذلك فى آخر ساعة من الصمت الكونى «أى قبل الحرب الكونية بسنوات قليلة ـ

ما قبل 1914 م» وقد وجد الكووبيون فى الفنون السوداء تصور للأعمال الفنية على أنها أشياء مستقلة تستخدم الرمز فى جملتها وتفصيلها مما جعلهم يدعون إلى إحالة اللوحة واكتسابها لمعناها فى ذاتها دون اعتبارها نسخة من شىء آخر. وينبغى أن نتذكر أن الحركة الكووبية قد ركزت على مرحلتين: التحليلية والتركيبية. وحاولت من خلال المرحلة الأولى خاصة القضاء على مبدأ محاكاة ومشابهة الطبيعة لصالح العملية التركيبية التى تتم داخل وعى الفنان نفسه، وإبراز استقلال العمل الفنى بهذه الطريقة. ويذكر هنا أن العلاقة بين الشكلية والرمزية كانت غير ودية بسبب رغبة الشكلية فى التحرر من الاتجاهات الرمزية والفلسفية والمبادىء الجمالية الذاتية، وغيرها من المشاكل العامة والتركيز فى المقابل على الوقائع الفنية نفسها.

مفهوم الشكل:

لم يستثمر نقاد المدرسة الشكلية مصطلح «الشكلية»

واتجهوا نحو استعمال مصطلحات بديلة، خصوصاً وأن كلمة «الشكلية» كثيراً ما تكـون غير معبـرة وعرضـة لاتهامات كثيرة، ف فبروب مثـلاً استخدم «المنهـج الصـرفى» كمصـطلح بـديـل، واستخـدم مصـطلح «المحددون» بدل «الشكلانيون» والمادة والإجراء بدل المضمون والشكل. لقد أبرزت الشكلية فكرة العلاقة بين الكلمات واللغة من ناحية، واستقلالية العمل الأدبى من ناحية أخرى، عن العناصر الخارجية، فالأدب ظاهرة لغوية سيميولوجية، ويبقى الواقع مجرد وجـود كونى تجريبى مشار إليه فحسب. «تحرر الشكليون إذن من التصور التقليدى للعلاقة بين الشكل والمضمون الذى يقوم على أساس أن الشكل ليس سوى غلاف يضم المضمون أو إناء يحتويه، مؤكدين أن الوقائع الفنية ذاتها تشهد على أن الفوارق المميزة الخاصة بالفن لا تتمثل فى نفس العناصر الداخلة فى تكـوين العمل الأدبى، وإنما فى الكيفية التى يتم استخدامها بها. وبهذه الطريقة فإن فكرة الشكل تكتسب معنى مختلفاً ولا تحتاج لفكرة أخرى مكملة لها».

إن الاهتمام بالشكل قد تنامى، فاعتبر الكاتب «خالق أشكال» واعتبرت عملية «التلقى» مجرد استقبال للشكل الفنى الذى يضم المضمون ويحتويه وهذا يتطلب دراسة العمل الفنى فى ذاته. فلم يبالوا «نقاد الشكلية» بدراسة العلوم الإنسانية ولا الظروف الخارجية عند تعاملهم مع الأثر الأدبى، يقول جاكوبسون: «إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب فى عمومه وإنما أدبيته، أى تلك العناصر المحددة التى تجعل منه عملاً أدبياً». كذلك أهملت «الشكلية» دراسة الشاعر، مثلاً من ناحية الحدس والعبقرية والتطهير والموهبة. واعتبرت أن مجهود المؤرخين فيما بعد «حول الأدبية» عبثاً لا طائل من ورائه، والمهّم هو دراسة الوسيط، وهو النظام اللغوى، الذى هو أقرب الأنظمة إلى الأدب كما أن مسألة التدفق الإلهى التى تقف وراء الفن والأدب باطله. فلا وجود لما يسمى بالانهمار الوجدانى «إذ أن العمل الأدبى يتجاوز نفسية مبدعه ويكتسب خلال عملية الموضعة الفنية ـ عملية تشكيل القوام الموضوعى للعمل وهو يخرج إلى النور ـ وجودة الخاص المستقل».

إن إلغاء الشخصية عنصر مهم فى البنائية بما فى ذلك شخصية المؤلف أو المتلقى أو المجتمع، فكل ذلك وثائق لا تخدم العمل الأدبى، وفى معالجة الشكلانية للحكايات الشعبية. ثبت أنها لا تعكس الحياة الواقعية، بل تبتعد عن الرواى والمستمع، وتستمد قوتها من عالمها الغريب الموغل فى القدم. أى أن الحكايات لا تستند إلى واقع بل إلى ماض قديم زائل لا يفيد فى استخلاص نتائج ذات دلالة اجتماعية، لأن المؤثرات الجمالية كفيلة بكسر شرائح الحياة كما هى، «مهمة الناقد هى تحديد زاوية هذا الانكسار» وبالتالى «استقلال الوظيفية الجمالية».

وإذا تطرقنا إلى التحليل اللغوى فى الأدب، وجدنا أن البداية تبدأ مع تقسيم العمل الأدبى إلى مستويات متعددة، الصوتية والنحوية، والرمزية، والصرفية. ولدراسة النص الأدبى لا بد من استخدام الوصف العلمي - أى وصف العمليات الوظيفية للنظم الأدبية وتحليل عناصرها، واكتشاف العلاقات القائمة بين

المستويات الـرئيسية، وهى مستـوى العمل الأدبى - ومستوى العناصر المكونة له، ومستوى الأدب بشكل قـومى. لقـد طبقت هـذه القـراءات المتعـددة على النصـوص الحكائيـة والشعريـة، واستخدم الشكليـون أسلوب «العلاقة والمخالفة» فى الصوتيات اللغـوية، وتوزيع الغونيمات، وفق ثنـائية تعتمـد على التكرار والمخـالفة، أو الجهـر والهمس وغيرهـا. وإن كـان «بـريك» قـد استخدم هـذه النظم لـدراسة الشعـر، واستخدمها «تينيانوف» لـدراسة الأعمـال الأدبية على أساس التشابه العميق بين مظاهر الإشارة المختلفة، وذلك على اعتبار أن «فكرة الملمح الأساسى فى علم الدلالة تشبه فكرة الحرف فى علم الصوتيـات، فلا ينبغى أن نبدأ فى التحليل من الكلمة باعتبارها عنصراً لا يتجزأ، ولا أن نعاملها كقالب من اللبن الذى تبنى به بيتاً إذ أنها تتجزأ إلى عناصـر أدق وأرهف بكـثير. وهكذا يتم الاعتماد على التقابل بين الصفات وليس الشخصيات، وعن طريق جمع هذه الصفات يمكن وضع لوحات موضوعية تمثل عمل مؤلف ما. أو تشمل

عصراً أدبياً بأكمله». وبهذه الكيفية يتم الكشف عن الأنظمة البنائية التاريخية، وربطها بعلاقات الأنظمة المختلفة التى تكشف عن نفس الخصائص فى مراحل تاريخية متعددة.

النظم والإيقاع:

إلى جانب التأكيد على مبدأ الوحدة العضوية للغة الشعر هناك أيضاً تصور لعنصر مسيطر يعد محور الصياغة الشعرية، وهو تصور داخلى ينظم العناصر والقيم الداخلية الخاصة بالنثر. إن العنصر المسيطر فى الشعر هو الإيقاع«الخاصية المميزة للقول الشعرى والمبدأ المنظم للغته، وما الوزن إلا حالة من حالات الإيقاع، إن الإيقاع يتكون من مجموعة خصائص منها «الوزن» المتمثل فى القافية والبحر وتبادل المقاطع والنبر، وغيرها من العوامل التى تدخل فى نسيج واحد يسمى الإيقاع».

لقد طور «ايخينباوم» مفهوم الإيقاع بتقسيمه إلى نمط

خطابى ونغمى وكلامى، ملتقياً فى هذه الأفكار مع بعض النقاد الغربيين الآخرين مثل «سيفيرس وساران».

ويرى معظم النقاد الشكليين أن الشعر ليس هدفه الأخير التوصيل فى حين أن النثر يهدف أولاً إلى هذا التوصيل. غير أن مواقفهم من الشعر متباينة بالنسبة لدور الكلمة فيه، فمنهم من يعتقد بأن المعنى غائب جزئياً. ومنهم من يرى بأهمية الكلمة فى الشعر كمعنى. أى فى موقعهما من النظم وعلاقاتها بالكلمات الأخرى. بالإضافة إلى أن القوانين الشعرية - إذا جازت التسمية - تختلف عن القوانين النثرية، بالإضافة إلى اختلاف الزمن الشعرى عن الزمن النثرى، لأن الكلمة لها قيمتها لنفسها وليس بمدلولها، ولها علاقة بنظم القصيدة وليس بوعى الشاعر. غير أن هناك تطويرات كثيرة جعلت النقد الشكلى يتجاوز المرحلة الصوتية إلى المرحلة الدلالية وكما يقول «ايخينباوم» «إن هدف الشعر يتمثل فى إبراز الكلمات بمداها ولحمتها وجميع مظاهرها».

وعن علاقة الشعر بالخيال «ترفض الشكلية معادلة

لغة الشعر بالخيال وتضع أساس التمييز الوظيفى بين الصورة فى الشعر ومثيلتها فى النثر وتهاجم الفكرة العقلية التى تعتبر الصورة الشعرية أداة للشرح أى أن للصورة دور مهم، وهو أنها تحول المعتاد إلى أمر غريب وليس العكس. ووظيفة الشعر هى تحطيم الروتين العادى ونزع الأشياء من إطارها المألوف. وهذه الفكرة لها قرائن سابقة عند عدد من المفكرين السابقين على الشكلية، مثل كوكتو وغيرهم ممن اهتموا بقضايا التجديد فى الأدب. فالصورة الشعرية هى رؤية خاصة، وهى مجرد إجراء لها وظيفة أدائية، مثلها مثل التقابل أو التكرار أو التوازى. أى أن الهدف ليس الاقتصاد فى الجهد، بل الشكل الصعب الذى يخلقه الشعر.

المنهج الصرفى والقصة:

اهتم الشكليون بمادة الأدب، المضمون، ولكن ليس كاهتمام القدماء من النقاد، بل اهتموا بعملية

التركيب نفسها. أى تركيب الموضوعات، كالتوازى والتدرج مع الفصل بينها وبين المواد المكونة لها. ولعل «فلاديمير بروب» هو أهم من تحدث عن البنائية عندما استخدم نظام الصرف المستنبط من علم الأحياء. وطبّقه على دراسة الأجزاء وعلاقاتها فى الحكاية، فيما يسمى «مورفولوجيا الحكاية». وعندما يدرس بروب الحكاية الشعبية، فهو يهتم بتصنيفها على نحو دقيق. أى التصنيف البنائى الدقيق الذى يهتم بدراسة بنية الحكاية نفسها كنظام من الرموز التى تسيطر عليها، أو ما يمكن تسميته بمعيار الوظيفة الثابتة، التى تقوم بها الشخصية المتعددة. والوظيفة هى «الحدث الذى تقوم به شخصية ما من حيث دلالته فى التطور العام للحكاية». ولكن قد لا توجد فى حكاية واحدة كل الوظائف التى تصل إلى 31 وظيفة فى مجموعها العام. بل توجد أحياناً بعض الوظائف، مثل الابتعاد ـ التحريم ـ ارتكاب المحرم ـ السؤال ـ البيان ـ الخديعة وغيرها. وأحياناً تتخذ الوظائف شكل متوالية فى محور معين، أو شكل التقابل الثنائى، أو مجالات العمل الخاصة بالشخصيات.

أضف إلى ذلك، فإن الأدوار الخاصة بالتقنيات لا تتعدى سبعة.

الشكلية والتاريخ:

عارضت الشكلية فكرة التطور المستقيم للأدب، وفكرة توالى المذاهب بطريقة سهلة وطبيعية، وركزت على التطور المتقطع، بمعنى الانطلاق من نقطة معينة تبدأ منها لتعود إليها. إن المدرسة الأدبية تتراجع حيناً لتظهر فى أحيان أخرى، لكنها لا تموت، لأنها دائماً تنتهز الفرصة المواتية بالإستفادة من المدارس الأخرى. ومن التراث العام، لتعاود البزوغ والسيطرة، مثلها مثل الطبقة الاجتماعية.

أما من حيث علاقة الشكلية بالتصور الاجتماعى التاريخى للأدب، فنجد أن هناك عدم تركيز واضح على التأثير والتأثر الاجتماعيين فى البداية، غير أن الاعتراف بهذه العلاقة قد ورد فى سياق التطور الأدبى، بسبب الظروف الاجتماعية المؤثرة فى اللغة

والأدب أى أن الفصل بين الشكلية والأيديولوجيا لم يعد كبيراً فى بعض الاتجاهات ولكن رغم ذلك، فالقضية الاجتماعية لا يكون لها تأثير إلا بواسطة اللغة، لأن الأنظمة الداخلية لفنية هى وحدها المتحكمة فى النصوص مباشرة ولا مجال للتدخلات الفكرية إلا من قبيل الاستبعاد. إن الشكلية كانت مدخلاً للبنائية، وذلك عندما اعتبرت أن المادة هى نفسها مشكلة فى الأدب، الذى هو فى الأساس نظاماً سيميولوجياً يعتمد على دراسة المستويات ويؤكد على حق الجمالية فى أن تحضى بأكبر قدر من العناية تفوق العناية التى تمضى بها الحوادث والمجريات.

حلقة براغ:

بدأت «حلقة براغ» نشاطها بعد انتهاء نشاط «حلقة موسكو» ووصول بعض الباحثين الهامين إلى هذه العاصمة. فتم تقديم عدد من الأعمال ذات العلاقة بالشكلية وذلك حتى سنة 1928 م. ومن أهم شخصيات

الحلقة «جاكبسون» الذى استمر فى نشاطاته النقدية حول الأصوات اللغوية، ودراساتهالأسلوبية حول التشكيل فى الشعـر. ومع تـطور الدراسـات الشكلية وظهـور مدارس جديدة، وحلقات فكرية عالمية ومفتوحة مثل كوبنهاجن 31 ـ نيويورك 34، وبالاستفادة من «جريماس وجاكبسون وسوسيور وغيرهم» ظهرت إشكالية العلاقة القائمة بين العناصر اللغوية أى إشكالية الإجراءات التى ينبغى اتباعها لغرض تشكيل العلاقات بين العنـاصر الذهنية والعناصر الواقعية وفق نظام سيميولوجى.

لقد اعتمدت هذه الحلقة على مفاهيم بنائيـة أو شكلية سابقة كتفريق سوسيور بين الكلام واللغة. مع محاولة لتطبيق البِنائية على الكلمة نفسها فى المعاجم أو الجمل، ودعت هذه الحلقة إلى تطبيق البنائية بمعنى المنهجين الوصفى التوقيتى والتطورى التاريخى لدراسة الأنظمة والعلاقات، وتطرقت حلقة بـراغ إلى دراسة القوانين التى تحكم بنية النظم الصوتية. وكذلك دراسة لغة الشعر والأدب. ولقد كان لعلاقة بعض أعضائها

بهوسرل صاحب «الفلسفة الظاهرية» أكبر الأثر فى تأثر الحلقة بهذه الفلسفة وخصوصاً فيما يتعلق بتطبيقات علم الدلالة والصوتيات. إن الوظيفة الجمالية هى الأساس فى فهم هذه المدرسة للأدب والفن، ولكن مفهوم الوظيفة لا يعنى أن للموضوعات أهمية تبرز على الشكل، بل لا يعد الأدب إلا علامة - سيميولوجيا - وكما عبر ذلك أهم النقاد «موكاروفسكى».

مدرسة كوبنهاجن:

لهذه المدرسة أهمية كبيرة، فلقد أفرزت كل من «بروندال» الذى اهتم بالمعيار المبدئى أو اكتشاف المبادىء المنطقية فى اللغة والأنظمة الصرفية والثنائيات المستقاة من أفكار سوسيور، كما أفرزت هذه المدرسة «جيلميسليف» الذى كثّف جهوده لأجل دراسة علوم اللغة باعتبارها علوم مستقلة، فما كان يسمى لغة عند سوسيور أصبح يسمى نظاماً. وما كان يسمى كلاماً يطلق عليه عملية. كما أنه لا يوجد فصل بين الوقائع

الإنسانية والوقائع الطبيعية، لأنها وقـائع متكـررة لها توقيعات جديدة. إن هذه النظرية مستقاة من التاريخ ولها قدرة النبوءة بما يحدث وتطبيقها على اللغة بالدرجة الأولى يجعلها عضوية ومناسبة ومستقلة عن التجربة الخاصة بالعنصر الإنسانى، والذى لا يمكن تحـديد مساراته بشكل دقيق. إن النظرية التعليقية كمـا تسمى أحياناً، تسعى لتكوين شبكة رموز جبرية تصلح لكافة اللغات. وبالغت هذهٔ النظرية فى التجريدية مبتعدة عن الحقائق الإنسانية الحية. ومن مظاهر التجريد الذى جاء بها «جيلميسليف» إعادة توزيع مفهوم اللغة والكلام عند سوسيور إلى نظام جديد، يقوم على الهيكل، وهو اللغة كشكل خالص، ثم القاعدة، وهى اللغة كشكل مادى، والاستعمال وهو اللغة كعادة، أما الكلام فهو خاص بـالفـرد. أى أن الثنـائيـة أصبحت تضم الهيكـل والاستعمال.

يبقى بعد ذلك اتجاه آخر نشأ فى أمريكا، ولكن ساهم فيه نقاد مهاجرين إليها من دول أخرى. فالإضافة

إلى «سابير وبلومفيلد وبيك، هناك شومسكى الأهم. قدم بيك تصورات نظرية لمنهج ثلاثى يعتمد على جوانب قطاعية ـ الوحدات المنفصلة ـ وجوانب موجية ـ متداخلة، ثم وميدانية كمرحلة ثالثة ـ كرؤية وظيفية لها جدولها الاجتماعى المنظم. أما «شومسكى» فقد اهتم بالمستوى البنائى العميق الذى يدرس المعانى القولية ويهتم بالنزعة العقلية ـ دراسة القواعد الأساسية للتوالد ـ بدل الاتجاه التجريبي. ويعد شومسكى من الذين توجهوا بالدراسات اللغوية نحو الإنتاج والتوليد فيتم الربط بين النية والأحداث والقاعدة والإبداع: فى نظام يراعى الوظيفية والتاريخية فى اللغة.

أنواع العلاقات والمستويات:

اهتمت المدرسة التى نشأت فى جنيف بالعلاقات السياقية والإيحائية والفروقات بينهما. فالعلاقات السياقية «المجاورة» تدرس كسلسلة من الجمل التى يجب دراستها لغرض الوصول إلى الوحدة الدالة

بالاعتماد على البدائل. أما أنواع العلاقات السياقية فهى التضـامن ـ التضمين البسيط ـ التوافق ـ بينمـا تعتمـد العلاقات الإيحائية على المقابلات الثنائية أو المتعددة أو النسبية أو المعزولة، وأيضاً مقابلات أو مخالفات الخلو والتعادل والمطردة والقابلة للإلغاء. وعموماً لا تخرج المخالفات عن دالة وغير دالة، أى مقابلات يتغير فيها المعنى وأخرى لا يتغير فيها.

علم الدلالة البنائى:

بعد علم النحو وعلم الصوتيات تكوّن علم الدلالة لغرض دراسة النقد الأدبى البنائى، وكالعادة اعتبر فى البداية علماً تاريخياً ثم وصفياً لا يتعدى دراسة الكلمات المعجمية الخاصة بالرتب وعلاقات القربى والألوان، إن الدلالة هى مجموعة الإشارات التى تجمع لتكون موضوعاً لوصف نموذج لغوى معين. أى وجود عالم دلالى صغير. ولكى يكون العلم موضوعياً لا بد من وضع شروط موضوعية وأهمها التمثيل الدقيق أى تناسب

علاقة الجسم الدلالى بباقى التغيرات الفعلية، كعلاقة جزء من كتابة ما بالكتابة العامة لصاحبها وكتابة الجماعة فى عصر معين، ومن الشروط الموضوعية الاستقصاء كشرط وهو عنصر إضافى للاختيار بقصد تكثيف النموذج بحسب، البحث ليكون شاملاً لجميع العناصر التى يفترض أن يمثلها عن طريق مقارنة الوصف بالتحقق. أما الشرط الموضوعى الثالث فهو تجانس الحجم والنظر إلى الكلمات من الناحية الظرفية للاستعمال وليس المعنى.

الفاعل الدلالى:

يختلف الفاعل الدلالى عن الفاعل النحوى، لأن الأول لا يتغير حسب موقعه فى الجملة، وتصل الأدوار التى يسير فيها إلى ستة، الفاعل والموضوع، المرسل والمرسل إليه والمساعد والعائق. ويمكن تطبيق هذه الأدوار على الكثير من الأيديولوجيات والأفكار فمثلاً بالنسبة «لحب المعرفة» يمكن القول بأن الفاعل هو الفيلسوف، والموضوع هو العالم أما المرسل فهو «الله»

والمرسل إليه الإنسانية، والمساعد هو الروح، والعائق هو المادة. وقد يختلف هذا التقسيم عن تقسيم «بروب» للقصة الشعبية أو تقسيم «سوريو» للمواقف الفرنسية، ومنهج «جريماس» الدلالى إن البنائية أو الوظيفية قد اهتمت بالنظريات العامة والصيغ الكلية وعلم الدلالة، وأهملت الكاتب وموقفه، وركزت على علم اللغة والأبنية الداخلية وارتباط ذلك بعلم الاتصال والعلامات.

حول النظرية البنائية:

عندما يتعرض كتاب ما لنظرية البنائية بصفة عامة والبنائية النقدية بصفة خاصة، فلا بد أن يميل إلى جانبها الإيجابى، وتلك قضية قد تكون ضرورية لخلق الحماس فى نفس المؤلف لتحقيق النجاح والعمق لعمله الكتابى. وهكذا كان مع هذا الكتاب، الصادر عن دار الآفاق الجديدة - لبنان - فى طبعة ثالثة 1985 م. لكن ذلك لم يمنع المؤلف من تقديم الكثير من الانتقادات إلى البنائية. وهى انتقادات هامة فيها

الكثير من الجوانب المضيئة لجزئيات البنائية نفسها.
من هذه الانتقادات أن البنائية تغفل التاريخ، وتتجاوز الفرد والمجتمع والعواطف والانفعالات، إلى النظرة الهيكلية، المتجاوبة مع سيطرة الآلة والميكنة فى عالمنا المعاصر. فالبنائية تنبىء بموت الإنسان لأنها تتعامل معه كأحد الدواب والمخلوقات التى تمسك الدنيا بلا فعالية خالقة فيها. من ناحية أخرى تنظر البنائية إلى التاريخ على اعتبار أنه أسطورة خاصة لمجتمع يتجاوز هذا المجتمع. بينما تبحث هى عن البنيات التى تعتمد عليها الشعوب جميعاً. لكن رغم ذلك، فإن هذه النظرية لا يمكن فصلها عن الأيديولوجية، فهى من بنات أفكار مجتمعات بورجوازية الطابع ونشأتها لها علاقة بظروف البلاد الغربية التى خرجت من الحرب العالمية وهى أقل إيمان بالمستقبل وأكثر قناعة بعبثية الإنسان الذى يسعى لتخريب ما يبنيه فى أقرب فرصة تتهيأ له.
عموماً ليست البنائية إلا منهجاً، يمكن الاستفادة من الجانب العلمى فيه فقط بصرف النظر عن الأصول والأسس والمقاصد. ولأن البنائية تركز على التحليل،

فينبغى الاكتفاء بالجانب التحليلى فيها، وإضافة التركيب والتأليف من خصوصيات المجتمع والثقافة التى نعيشها فعلاً.

البنائية... مصطلح وخصائص:

لا يكاد مصطلح «البنية» يختلف فى تركيبته اللغوية عند اللغات الأوربية. فهو البناء أو الطريقة التى يقام بها مبنى معين، كما أنه يدل على الإطار العام لهذا المبنى، وفى اللغة العربية تدل كلمة «بنية» على التركيب والبناء. غير أن المعنى اللغوى قد أصابه نوع من التغيير بحسب تطورات فكرة البنية ونظرياتها فى الفلسفة الغربية. فالبنية ينظر إليها باعتبارها شكل أو كيفية تتركب بها الأجزاء المختلفة لتكون كلا منسجماً. أى أنها علاقات وأنظمة داخلية «كل مكوّن من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه، ورغم الاتفاق العام بأن البنية تقوم على الاتصال بين العناصر

والعلاقات، إلا أن المنظرين يختلفون فى تحديد أبعادها فهى عند شتراوس غيرها عند بارث أو فوكو. هذا بالإضافة إلى كونها غير علمية كمنهج دقيق، بل تعيش نفس مشكلات العلوم الإنسانية. وفى الغالب يكشف السياق عن مفهومها ويحدد معناها. غير إن هناك مفهومان هامان يكشف عنهما التصور الوظيفى والتصور المنطقى. الوظيفى له علاقة بالسياق، وهو يقوم على الناحية اللغوية، كالترادف والدراسات الصوتية، أما المنطقى فهو فرضى يهتم بالنموذج وتطبيق نظريات معينة، يسعى للبحث عن إمكانية إجراء تحقيق لها.

وإذ يتوجه البعض لدراسة «البنيات» كظواهر مستقرة وخفية ومستقلة، من خلال البحث عن وقائع محددة، مثل بنية التبادل فى العلاقات بين البشر، كبنية شاملة وشفرة تحكم الحياة، يتوجه البعض الآخر من الباحثين نحو دراسة التصورات الذهنية عن الواقع، فضلاً عن دراسة الواقع نفسه، أما بالنسبة للبنيوية التوليدية، فهى

تركز على الشمولية وخاصية التحكم الذاتى. فغولدمان مثلاً ينطلق من تصور جان بياجه النظرى، ليطبق مفهوم النظام الكلى من خلال الضرورة الاقتصادية، والوظيفة التاريخية لمفهوم الاقتصاد الاجتماعى والضمير الممكن الجماعى الذى تنتمى إليه مجموعة الإنتاج الثقافى.

وتتصف البنيوية بجملة من الخصائص كالشمولية المنظمة، وذلك لأن طبيعة المنهج تعتمد على التحليل الشمولى الذى لا يبالى بالوحدات المستقلة، بل يدرس الكل من الجانب الوصفى ومن الجانب المتحرك للعناصر والأجزاء والعلاقات الداخلية التى تتحكم فيها.

ومن خصائص البنيوية أيضاً نجد الاعتماد على دراسة الظواهر عن طريق المخالفة والتقابل وليس التشابه، وهذا يعنى أن الوظائف الداخلية للغة ما هى المهمة، وليس العلاقة بين الفرد واللغة، أو بينها وبين الجماعة. بما فى ذلك لغة الخيال التى تقرأ من خلال الصورة الفنية والموسيقى، ومن ثم فإن البنائى يهتم

بالعمق وليس الوصف العرض ، وذلك بالاعتماد على قاعدة معينة كمنطلق ومبدأ لتأكيد هذا العمق.

والعلاقة بين الشكلية والبنائية ليست حاسمة، وإن كانت واضحة. فالأولى ترسى أسس الاختلاف بين الشكل والمضمون، والثانية تحاول دمج الشكل فى المضمون والدال بالمدلول باكتشاف البنية التى تجمعهما سوياً.

إن البنائية نشاط منتظم ومنظم لعمليات عقلية، والإنسان البنائى هو «الذى لا يتحدد بلغته ولا بأفكاره وإنما بخياله وتصوراته وطريقته فى ممارسته الحياة البنائية ذهنياً» وبفضل النشاط البنائى فى الفلسفة والأدب دخلت البنائية مجال الرياضيات والدراسات الاجتماعية، وكان لها نجاح باهر فى دراسة الانتربولوجيات الاجتماعية والأساطير على يد كلود ليفى شتراوس الذى اهتم بقضايا التواصل البشرى من خلال النشاطات الإنسانية العامة كالرسائل والزواج والخدمات المتبادلة والطبخ.

البنائية والأدب:

يحدد «أندريه مارتينيت» تعريفه للبنائية بأنها تصور تجريدى ذهنى لا يشير إلى المحتوى أو المحتويات، بمعنى أن البنية موجودة بالقوة لا بالفعل. إذ يصل الباحث إلى النموذج عن طريق الاستنباط والانتقال من داخل الشىء نفسه إلى مقاربة النموذج المختار. ولكن مفهوم البنية يظل تصوراً غير مادياً يعتمد على الرموز والتوصيل والاتصال بما وراء الواقع، فتعريف البنية فى الشعر مثلاً هى «جملة المبادىء التى تحكم عملية التوليد الشعرى بحيث يتبع كل عنصر عنصراً آخراً. وذلك يعنى التساؤل . . «وماذا أيضاً». غير أن البنية مصطلح تصوغه مبادىء تتحكم فى توليد العمل الأدبى. بينما الشكل يعد هيكلاً فقط يحدده القالب وتتحكم فيه قوانين الصياغة والتكرار. فالجانب الصوتى هو أيضاً شكل بينما ما تثيره المادة من تصورات ذهنية ودلالات رمزية هى عناصر موضوعية. إن الفن والأدب، رمز وعلامة، لا ينسج الواقع مباشرة، بل يقوم بنظام وسطى

بين اللغـة والأشياء الخـارجية، أى بين بنيـة العمل الخارجى وبنية الشىء الخارجى.

إن الفن أو الأدب عندما يعبر عن حكم معين على العالم فهو يستخدم «الكيفية» فى التركيب والبناء ليقول ما يريد قوله بشكل مباشر. والكيفية غير الأسلوب، لأنها تتصل بتركيب النص من وظائف وشخصيات، بينما يتكوّن الأسلوب من النسيج اللغوى فقط. أما عن البنية وعلاقتها بالمعانى المتعددة، فيتشكل كل مظهر من مظاهر البنية ليعطى للمفردة قيمة معينة، بحيث يتحدد المعنى ويقتصر على حدود معينة. ولغة الأدب تكون مختلفة لأنها متعددة الدلالة ومولدة لعدة معانى متباينة عند الاستعمال. إن هدف التحليل البنائى للأدب إنما هو اكتشاف تعدد المعانى للآثار الأدبية. فليس هناك معنى معنياً ثابتاً ، لأن الأثر الأدبى منفتح ومتعدد وليس منغلق أو منفرد، والسبب يرجع إلى أن الأدب نفسه رمز وليس حقيقة، وهذا هو مصدر خلود الأدب. غير أن المعنى فى حد ذاته ليس على درجة من الأهمية،

فاستنتاج المعنى يكون حسب وعى الفرد من أى أثر أدبى مقبول وبالاعتماد على مقارنة الجزء بالكل. ولكن التأويل هو الذى له أهمية بالغة لأنه يرتبط بالقارىء والناقد وبشخصيته «فالمعنى هو مناط بالبنية الأدبية وهى موضوع فن الشعر الذى يطمح إلى درجة من اليقين العلمى، وهو يتصل أساساً بالأجناس الأدبية. وخواصها القائمة والمحتملة على جميع المستويات. أما التأويل فهو يتصل بالنقد الأدبى، وينصب على عمل محدد يندمج فيه الناقد ويتمثله حتى يتحول إلى خالقه الثانى».

يبقى بعد ذلك الفرق بين البنية ذات الطابع اللغوى، والأخرى ذات الطابع الفلسفى. ومما لا شك فيه أن الأدب نظام لغوى أولاً، يعتمد على النموذج الوصفى البديل، كحصر جميع الجمل فى لغة معينة والوصول منها إلى قواعد عامة، لكن البنائية الفلسفية لها قيمتها فى إبراز الخصائص الشكلية للأثر الأدبى، وعلاقته بباقى الأجناس وأعمال الكاتب عامة، وأعمال حقبة

معينة، وبالتالى فالجانب التاريخى له أهميته، لأنه يتداخل مع اعتبارات هامة كمسألة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

إن الأشكال الأدبية هى فى حقيقتها مجموعة قواعد من الرموز اللغوية. وحتى الإلهام لا يعدو أن يكون نظاماً من منطق الرموز. ولذلك فعلم الأدب يدرس اللغة أولاً وأخيراً، وليس العمل الأدبى أو المؤلف، وقد يقتصر على دراسة رموز جملة معينة أو ما يتجاوز الجملة إلى الحكاية والخطاب وغيرها، أيضاً تلتقى الوحدات الصغيرة والكبيرة فى قاعدة متكاملة، إذا أضفنا لها مفهوم العلاقات المجاورة والمخالفة والعلاقة الجدلية بينهما، توصلنا إلى أن الرمز له عملية توصيل سياقى، وله عملية شمولية تضم التتابع والمجاورة. ويرى «جاكوبسون» أن المظهر الاختيارى كانتقاء رمز ما ـ الاستعارة ـ يدل على الفنون التنويعية بينما يدل المظهر التوفيقى على الحكاية ـ كتسلسل الرموز أو الكناية والمجاز المرسل وذلك لا يؤدى إلى الخيال الشعرى

بينما يساعد على احتمال الخيال القصصى. فالقصة توافق، والشعر إمكانات خلافية «ومن هنا فإن المظهر الاختيارى للّغة الاستعمارية هومحور الإبداع الشعرى، بينما نجد أن المظهر التوافقى السياقى هو الأساس الجمالى لفن القصة».

وبالإضافة إلى العلاقات السابقة هناك علاقات تقوم بين العناصر الحاضرة والغائبة، ولو بشكل غير مطلق. فهناك ما هو غائب من النص، ولكنه حاضر فى ذاكرة القراء والعكس أيضاً. وبالنسبة لعلاقات الغياب نجدها علاقات رمز ومعنى دال ومدلول. أما علاقات الحضور فهى لا تعنى غيرها أو ترمز له، بل تتركب معه فى تكوين دلالى تصويرى، فالأولى استبدالية والثانية سياقية.

مستويات التحليل الأدبى:

هناك مراتب لفهم القول ولفهم العمل الأدبى. فالحال مرتبة إلى الزمن الذى هو مستوى زمن التتابع الخارجى وزمن العالم القصصى نفسه. هناك الرؤ ية،

وهى مستوى، يقصد بها وجهة النظر التى تلاحظ كل شىء. ثم النطق أو ما يسمى بعلم الأصوات. ويختلف نـوع المستـوى فى التحليـل حسب المعيـار. فهـو موضوعى أو ذاتى وفقاً للبيانات والمعرفة. فرواية ما لاتعكس فقط معلومة موضوعية بل وأيضاً ذاتاً معينة. بصرف النظر عن طرق السرد المتبعة. أيضاً هناك معيار يخص الكمية بمعنى كمية المعلومات والبيانات المقدمة ودرجة معرفة القارىء بها.

وبالنسبة لقضية الرؤية البصرية ، فنجد لهـا بعداً يتصل بزاوية الرؤية وعمق الرؤية. مساحة الرؤية تعنى الرؤية من الداخل والرؤية من الخـارج، أى النظر بزاوية معنية وتعتمد البنائية على النظر إلى الداخل، ولكن لا تناقض أى اختلاف بينها وبين عمق الرؤية الدراسية.

التحليل البنائى:

إذا كانت كل عملية إعلامية لها علامات، وأساس الأدب هو العملية الإعلامية، فإن المرحلة التحليلية تبدأ

من تحديد الروابط بين العلامات. العلامات الأولية والنهائية. بمعنى تحقيق التوازن، أو تحديد المشابهة والاختلاف بين اللحظتين، عن طريق المرور عبر الوسط. أى أن الناحية المضمونية لها أهميتها. بالإضافة إلى سلسلة التغيرات التى تحدث وتحديد مصطلحاتها ومعرفة الجديد منها. فالبنائية تبدأ من توضيح المضمون، ثم الوصول إلى علم أشكال، ومن ناحية أخرى لا ترفض البنائية الاستفادة من علم النفس والاجتماع وغيرهما من العلوم لغرض فهم الأدب لكنها ترى الأدب على أنه من اختصاص النظرية الأدبية، لأنها وحدها لا تستطيع فهم الجمالية فى الأدب. إن اللغة هى التى تشرح اللغة، بقصد الوصول إلى الصيغ الأدبية «فالشعر هو ما تشتمل عليه القصيدة فحسب» رغم ذلك الأدب من خلال اللغة، لا تعنى أنها مفتوحة، لأن اللغة العادية تختلف عن لغة الأدب الرمزية، فما يقوله الأدب لا تقوله اللغة العادية. ولعل جاكبسون كان أهم من فرق بين اللغتين، وأضفى أهمية خاصة على النقد الجمالى.

إن علم الأدب يسعى لتكوين معرفة منظمة للاشكال

الأدبية، وقابليتها من خلال بنية الجملة وبنية القول. ويمكن اعتبار «روب أنجاردن» أول من حقق إنجازات مهمة فى التحليل البنائى. فقد قسم نظريته إلى مستويات صوتية، ثم لغوية، ومظهرية أخيراً وفى حالة تدخل الرؤ ية العلاماتية. فتتعدد المستويات الصوتى والصرفى، المعجمى والنحوى والقول الكلى. الدلالى، الرمزى، ودراسة هذه الدلالات بما تتأسس عليه من علوم هى التى تحدد البيئة المتكاملة للعمل الأدبى. وإذا كان المستوى اللغوى يحتوى على وحدات صغرى مثل الكلمة، الحرف، ووحدات كبرى مثل جملة، فقرة، باب، فذلك يعنى أن الوظيفة مختلفة للنوعين. فالوحدات الصغرى لها وظيفة أدبية وفنية، والثانية تحكمها أربع دوائر مضمونية. الزمان، المكان، الشخصيات، الأشياء. الزمان يمكن أن يكون دائرياً او خطياً أو وقتياً. المكان يتوقف عليه البعد والقرب أو العمق والسطحية. ومن داخل الزمان والمكان تدرس الشخصيات باعتبارها فاعل، وتدرس الأشياء باعتبارها مفعول به.

شروط النقد البنائى:

إذا قلنا أن للنقد وظيفة، فلا يعنى ذلك أن شرحاً للعمل الأدبى قد توكأ عليها. بل يسعى النقد لبلورة معنى معين أنطلاقاً من دراسة الشكل. النقد لا يقول أى شىء. بل يخلق لغة بالاستفادة من لغة الشكل. فهو إذا يعتبر الكلمة ذات وظيفة دالة. فالعمل الكامل له وظيفة دالة أيضاً. إن النقد الأدبى ليس تجربة شخصية صرفة، بل محكوم بمنطق العمل الأدبى، وعليه أن يكون دقيقاً ومعتمداً على قوانين محددة كي يكون علمياً فهو أشبة بالنوته الموسيقية. وما يميزه فعلاً، أنه أيضاً رمزى مثل الأدب، لأنه يخلق حقيقة جديدة ولا يكتفى بالشرح. «فالعالم موجود والكاتب يتحدث عنه، هذا هو الأدب. أما موضوع النقد فهو شىء مختلف عن ذلك، فليس موضوعه العالم وإنما ما قيل عن هذا العالم». إن النقد يعتمد على علاقتين، علاقة لغة النقد بلغة المؤلف، وعلاقة لغة المؤلف بالعالم نفسه. ولهذا غالباً ما توصف لغة النقد بأنها صالحة أولاً، وليست حقيقية

وغير حقيقية. ولأن الأدب نظام من الرموز وليس مجرد تطابق مع الواقع، فالصلاحية التى يكتسبها النقد تجىء من النظام الرمزى الذى تمثله، إن مهمة النقد هو اكتشاف هذا النظام وإظهار إمكانية تماسكه، مع تحليله لغوياً. لأن اللغة هى مادة الأدب التى يستخدمها. فالأدب مادة أولية، تحتاج إلى صياغة فنية. أما النقد فهو لغة حول اللغة، وبالتالى فهو يختلف عن الأدب بفروقات واضحة.

كيف نكتب؟ من ناحية ثانية اهتم النقد البنائى بكيفية الكتابة، فالأدب فنية معينة وأشكال دلالية، وليس مجرد أفكار فقط ومصادر. إن البنائية فى النقد تتطلب الاهتمام بأدبية الأدب ونظرية الانبثاق ودراسة الأعمال بمعزل عن الكاتب وعن السياسى والاجتماعى والتاريخى. من الأبعاد كما تدرس اتجاهات الربط والإعادة وتوحيد الدلالات وردها إلى مصادرها الحياتية.

ولكن رغم ذلك، يتجه النقد البنائى نحو التحليل وليس النقد والتقييم. أى اكتشاف العلاقات المتشابكة

وذلك يتطلب رؤية متماسكة للرموز والمرموزات، كما يتطلب معرفة تاريخية ونفسية واجتماعية، إلى جانب المعرفة اللغوية، حتى يتمكن الناقد من رصد شبكة الرموز المحيطة بالنص وبقراءة أكثر وعى من مجرد القراءة السريعة أو التأويلية. ولا يمكن أن ننسى أن تاريخ النقد الشكلى قد ساهم فى تكوين البنائية، ولكن الكثير من النظريات الفلسفية كان إسهامها أوضح فى هذا المضمار. ومن الذين يربطون بين البنائية والنقد الفلسفى، حديثاً، الناقد الإنجليزى «نورتروب فراى» وذلك فى كتابه «تشريح النقد»، وهذا يجرنا إلى الحديث عن الاختلاف فى البنائية بين النظرية الفرنسية والإنجليزية. فنورتروب فراى كنموذج مثلًا يشارك النقاد البنائيين فى الضرورة التحليلية والدراسة الجامدة الثابتة للنقد البنائى والابتعاد عن الزيف أو الصدق والاقتراب من نظم الإشارة والرموز. كذلك يرى «فراى» أن الأدب يعتمد على نفسه. فالقصيدة لها علاقة بالقصائد والقصة لها علاقة بالقصص، لكنه يرى بأن الأبنية هى ظواهر أدبية وليست

نماذج تجريدية، إن الثابت والمتحول بنية مثلاً عند ستراوس وغيره من البنائيين الفرنسيين، غير أنها بنية تجريدية بعكس «البحر» الذى هو بنية طبيعية.

وهناك أيضاً منظرين يركزون على المضمون بالاستفادة من الإشارات العامة، التى منها جميعاً يمكن الخروج ببنية متكاملة، يمكن اعتبارها أيديولوجية وعلى رأس هؤلاء المنظرين نجد غولدمان والتوسير.

الشعر، لغة وتطبيق:

من ناحية تاريخية، يمكن اعتبار الناقد الفرنسى «بول فاليرى» من أهم رواد المنهج البنائى، الذى يهتم بالخصائص اللغوية وتطبيقاتها على الشعر، فخصائص اللغة لا يهتم بها القول العادى، وخصوصاً الصور الشعرية التى ترجع اللغة إلى مولدها الأول. إلى الشعر. ومن أهم دعاوى فاليري القول بالعلاقات بين الكلمات والأشياء التى لها أهميتها فى تكوين أشكال معينة غير مألوفة أشبه بعالم الأحلام، كذلك القول بالعلاقة بين الصوت والمعنى، وهى نفس الفكرة التى

تطورت عند شتراوس بعد ذلك. ويتجه التحليل البنائى للشعــر إلى تقسيم الشكـل إلى نــوعين، الصـوتى والدلالى، فنجد أن للمستوى الدلالى شكل وبنية، فلغة الشعر تختلف فى البنية عموماً، لأن البنائية لا ترى فى الشعر تمثيلاً عاطفياً وطرق للنظم، بل هو فن لغوى ينتج جمالية وعى مختلفة عن الحياة العاديـة، رغم المذاق الذى يسبغه عليها. والدليل على ذلك أن الشعر يقف عند الشعر، ولا مجال لترجمته وترجمة مذاقه. وانطلاقاً من الطاقة السحرية للكلمات الشعرية يسوق الكثير من النقاد أفكارهم، من ذلك «هوجو فريدرش» الذى يقارب بين الشاعر والرياضى فى دلالة رمزية، غير واقعية أو نحوية أو منطقية.

أما «غريماس»، فيرى أن الاستعارة هى عماد البنية، وخصوصاً إذا كانت غير سطحية، مما يقود إلى درجة عالية من الإشباع الفنى، وما القصيدة إلا عدد من الاستعارات أو استعارة مطولة، يجمع بينها رباط وهو البنية الشعرية. وتحليل الصور الشعرية هو الذى يجمع ويؤدى إلى تركيب الشعر واكتشاف البنية. وعلى ذلك،

فليس بوسع الشاعر أن يسمى الأشياء باسمها، بل يستخدم الصورة الشعرية من الحسى إلى المعنوى أو من المعنوى إلى الحسى وذلك لأن الشعر هدفه الأساسى هو القيام بعملية التفاف على المعنى، إنه «يقطع الحبل الأصلى الذى يصل الدال ليجعل من الممكن تشغيل النظام الجديد، وبهذا فإن الشعر ليس مجرد شىء مختلف عن النثر بل هو ضد النثر».

ومن أهم النقاد الذين أولوا اهتماماً كبيراً إلى الاستعارة والصورة الشعرية «جريماس» «ونورتروب فراى» وأعطوا التحليل القيمة النقدية الرئيسية فى التعامل مع الشعر، وذلك حسب وجهة النظر الثابتة فى البنائية فى تقديم التحليل على التقييم. وللشعر مستويان فى التحليل، فقد يعتمد على الدلالة أو يعتمد على الجانب الصوتى أى النظم. ولكن ربما يتم الجمع بين النوعين فى نوع ثالث: وهو الشعر الفعلى والصعب، إذن هناك فروقات بين النثر والشعر فالشعر دورى والنثر طولى، والشعر تجانس والنثر تنويع، ولكن الاستفادة من النثر

يمكن أن تضيف للشعر عناصر دالة. ولكن ذلك ليس رئيسياً بالنسبة للشعر، لأنه يعتمد جوهرياً على «الانحراف فى المعنى» المجاز. سواء أكان الانحراف بسبب عناصر داخلة فى التركيب أو من خارج التركيب. إن الانحراف هو خاصية الشعر، ولكنه انحراف يؤدى إلى مستوى جديد من الوضوح غير المباشر. وبالتالى يصبح الكسر هو القاعدة فى زيادة مراتب الغموض وإدخال أنماط شعرية جديدة، فلا نستطيع أن نصف الشعر بالتطور فى اتجاه واحد، لأنه دائماً يظل حلم اللغة وفعاليتها المستمرة، ويعتمد الشعر أيضاً على الإيحاء والمدلول فى ذاته وليس الدلالة كما يعتمد على الانفعال الذاتى وعلى قول ما يفهم مهما كانت المدارس ومقدار تطرفها.

وإذا انتقلنا إلى قضية التوصيل، وجدنا أن الرسالة الشعرية، وفى بعض الأحيان تعتمد على نظرية الإعلام والتوصيل والتلقى. فضلاً عن الشكل واللغة والإيقاع. والشعر كرسالة يتميز بغلبة وظيفة على أخرى، ووظيفة

لشعر لغوية ورمزية. الوظيفة اللغوية قد تكون ضمنية أو فطرية أو تعليمية. ويرى جاكوبسون أن الممارسة اللغوية تعتمد على الاختيار أولاً وهو يعتمد على التعادل أو التشابه أو الترادف أو النفاد. وثانياً التأليف ويقصد به مجاورة الكلمات لبعضها البعض، أى التردد الصوتى. إن اللبس والرمزية الصوتية هو نتيجة التى يمكن تسميتها بصدى المعنى أو تكثيف المظهرين الجمالى والدلالى للشعر.

تحليل القصة:

لا شك أن هناك الكثير من القصص والحكايات المكرّرة، ولكن لا يحتاج القارىء إلى التعرف عليها جميعاً، عليه أن يتوصل إلى معرفة نموذج منها، والأفضل التعرف على البنية الرئيسية التى تحكمها جميعاً أو تحكم فئة منها، وذلك بالاستفادة من علم اللغة واللجؤ إلى أساليب التحليل اللغوى وتطبيق نظرية المستويات بعلاقاتها التوزيعية أو التكاملية على

الحكايات. إن القصة هى وحدات متداخلة وكل وحدة حالة من التوازن أو اللاتوازن. وتشكل الدورة القصصية حالات متتابعة المواقف المضادة. فقد تصل إلى خمسة مواقف متدرجة أو منقطعة. إن الانتقال القصصى من التوازن أو اللاتوازن أو العكس يقتضى المرور على عمليات الانتقال من أوصاف قصصية ثابتة أولاً، إلى أفعال قصصية متغيرة ثانياً. كما تتنوع القصص المبنية للمعلوم، المبنيـة للمجهـول، القصص المتسلسلة والقصص المتداخلة والقصص الاعتراضية، والإنشائية، أما من حيث العلاقات فهناك العلاقات الزمنية المتعاقبة والمنطقية.السببية والمكانية.

الحكاية والقول:

الحكاية هى الأحداث المروية التى تحاكى الواقع. أما القول فهو الصياغة والكلمات المنظمة التى توضع فى شكل حكاية أو كتاب. إن القول يتكون من وحدات وظيفية صغيرة، لها معنى محدد. وهذه الوظائف لها

أهميتها فى تكوين المضمون العام. ويرى بارت أن هناك نوعان من الوحدات القصصية. وظيفة توزيعية تقوم على «التبادل» حيث أن اشتراء شيئاً ما يقتضى استخدامه كمبادلة. ثم وظيفة تكاملية وهى التى تحتوى على بيانات ومعلومات دالة، فمثلاً ربما تدل كثرة «الهواتف كأجهزة» على أهمية الشخص ووظيفته، لأن الاستعمال الفعلى لا يكون إلا لواحد. وتختلف قصص الأحداث - الحكايات - التى تعتمد على الوظائف، تختلف عن باقى القصص التى تعتمد على الإشارات مثل القصص النفسية. وهذا الاختلاف يؤدى إلى إنتاج نوعين من المرويات. ويستمر بارت فيقسم «الوحدات الوظيفية» إلى نوع أساسى وهو مجموعة العقد الهامه فى القصة، ووحدات فرعية، وهى مكملة وغير مؤثرة، ولكنها مهمة.

أما الوحدات الإشارية فهى بيانية وإيحائية، الأولى تقدم معلومات، والثانية تترك للقارىء فرصة الاستنتاج. أيضاً هناك تقسيم يعتمد على الوحدات الكبرى

والصغرى حيث تعتمد الأولى على المرونة والثانية على الصرامة. ويربط التتابع وظائف الحكاية بطريقة التسلسل «واقعى» أو تتابع منطقى يعتمد على تركيب الوظائف أم منطق الأحداث والشخصيات.

الشخصية والبنائية:

هناك أيضاً وبالإضافة إلى التحليلين، الفنى والمضمونى لتتابع الأحداث، نجد التسلسل المنطقى، الذى يمكن تلخيصه فى «السعى إلى المنفعة - عملية المنفعة - حدوث هذه العملية فعلاً. وفى المقابل، نجد تسلسلاً أيضاً مفاده «محاولة تجنب الضرر - عملية الضرر - ضرر واقع». وفى المفهوم البنيوى هناك نظامين للقصة فى جمع الأحداث وتراكمها، منطقى زمنى، ولا سببى مكانى. ويمكن الاعتماد على أحدهما، أو الجمع بينهما. وفى مجال الشخصيات، لم يعد للأفراد قيمة واقعية حسب المفهوم الاجتماعى والنفسى، بل مجرد فاعلين يقومون بوظائف معينة، إن الشخصيات

فى البنائية ليست حقيقية أو مجرد أشخاص وجدوا قبل العمل الأدبى، بل هم مجرد رموز داخلة، تقوم بأدوار معينة، مثل العائق، المعاون، المنتفع. وهذا التصور السيميائى يختلف عن وجهة النظر التى تقول بأن الشخصية نمط «أب أو أم» أو أنها نموذج كما عند بروب. إلا أن آراء «جريماس» فى هذا الصدد جديرة بالتنويه، فهو يفرق بين الفاعل والممثل. الفاعل خلاصة أعمال تركيبية والممثل هو ما يعوض الشخصية وكل منهما يمكن التعرف عليه من خلال الأفعال الدلالية كالرغبة والتواصل، هذه تسمى «محمولات» منها الأساسية والفرعية. التقابل مثلاً محمول يقابل ستة أنواع، والانتقال من المعلوم إلى المجهول يقابله من الأنواع الجديدة ستة. ولو ارتبطت هذه المحمولات بالشخصيات لتجسمت فى «الكائن والشكل أو الحقيقة والمظهر». فالحب مثلاً ظاهر يحتوى على الكره وهو وظيفة «محمول» يسند إلى مسند إليه، وهو عامل، قد يكون فاعلاً أو مفعولاً به.

أما بالنسبة للمؤلف، فهو منشىء القصة على رأى

بعض المنظرين، ومن هنا تنشأ العلاقة بين المؤلف والأنا التى توجد فى القصة. ويقول البعض بأن الوعى الجماعى هو الذى يكتب أو هو الـذى يسيطر على القصة، ولذلـك فالمؤلف يتقمص دور العـالم بكل شىء، ولا يدخل إلى القصة. وهناك رأى آخر يقول بأن المؤلف يقدم ما يستطيع المؤلف إدراكه على أى مزاعم أخرى غير مدركة، أما البنائية فهى باعتبارها تلغى الواقع والشخصية الحية، ترى بأن كل شىء فى القصة هو رمز وعلامة، أى أن الراوى هو الذى يقدم كل شىء فى القصة ويحدد ما يصعب تحديده إلا أنه متعلق بالقارىء ومرتبط به، فكلما اتضحت صورة المرسل زادت صورة المتلقى وضوحاً.

أخيراً نجد أنفسنا أمام تطور جديد يعد نقلة أخرى هامة، وهو علم السيمياء وهو موضوع له من الأهمية بحيث يمكن فصله عن موضوع البنيوية، وإن كانت أسسه الأولى والأولية ترجع إلى موضوعات البنائية.

هذا مجمل مختصر لكتاب الأستاذ صلاح فضل،

والذى عنوانه «نظرية البنائية فى النقد الأدبى» وقـد عرضنا الكتاب بطريقة القراءة المفتوحة التى تستفيد من كتب أخرى فى نفس المجال ، ولكنها تعتمد بصورة خاصة على هذا الكتاب القيم الذى يقدم معلومات كثيرة حول الموضوع، لكنـه يضفى عليها نـوع من العمومية وعدم التركيز والتنظيم والمعالجة الدقيقة، حتى أن الكتاب جاء سيلاً من المعلومات، لا يكاد يربطها رباط دقيق. ولعل الكتاب هو مجموعة قراءات متنوعة فى موضوع البنائية جاءت فى صورة حسنة العرض، ويستطيع القارىء أن يستفيد منها بأى طريقة ومهما كان مستواه الثقافى.

أفكار حول نظرية الرواية

يعد نقد الرواية من المستجدات فى عالم الأدب، وذلك مقارنة مع نقد المسرح والشعر. لأن الرواية كنوع أدبى هى من الفنون الحديثة، إذا نظرنا إليها من الناحية الفنية الصرفة. وفى العصر الحديث على وجه الخصوص، عصر التخصص والتفرد والحدود الضيقة، عصر الدقة والتمايز والمصطلح المحدد، لا بد أن يتوجه النقد الأدبى نحو المزيد من رسم الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبية. لأن تلك القضية من أهم الواجبات الملقاة على عاتقه، فلا غرو إذن أن نجد النقد الأدبى، ومن الناحية العلمية، يسعى للفصل بنفسه عن باقى

التخصصات الإنسانية وتحديد وجهة منفردة تميزه عن كافة العلوم والآداب الأخرى.

إن من جملة التطبيقات التى مارسها النقد الأدبى كانت على الرواية كما مارس من قبل مقارباته على الشعر والمسرح وباقى الفنون، وبلا ريب فإن الرواية تستحق عن جدارة أن تفتح لها الكتب الخاصة بها، والنظريات المتخصصة فيها، والمعالجات النقدية لأهم عناصرها ومستوياتها، فضلاً عن التطبيقات العملية لمختلف المناهج على الأعمال الروائية نفسها. واكتساب ثروة نظرية منها، يمكن أن تفيد تطور الرواية ونفتح الطريق أمامها نحو سبل جديدة، وآفاق لم تكتشفها بعد.

وهذا الكتاب الهام المعنون «بنظرية الرواية» هو من أهم الكتب المترجمة إلى العربية فى مجال الرواية، إذ يجمع بين طياته عدد من المقالات النظرية حول تطور الرواية فى الغرب. وهذه المقالات متنوعة، ساهم فيها نقاد وروائيون، حاولوا جميعاً مسح كل ما يتعلق بالرواية

من قضايا نظرية. قام بجمع هذه المقالات والتقديم لها واختيارها «جون هالبرين» وهو ناقد متخصص فى الرواية وبالأخص فى القرن التاسع عشر والرواية الحديثة.

إن أهم ما يهمنا فى هذا الكتاب هو الاستنتاجات التى توصل إليها النقاد لأن فيها خلاصة التجربة النقدية الأوربية فى الرواية. ولا شك أن الطموح فى تجاوز هذا النقد وهذا النوع من الروايات عموماً، نحو رواية عربية تفرض نفسها ونقد روائى يفرش لها الطريق، يقتضى معرفة تطور هذا النوع من الأدب لذى الشعوب الأخرى، والتى قطعت أشواطاً طويلة فى تكوين تقنيات فنية هائلة يمكن الاستفادة منها بدرجات متفاوتة.

يحتوى الكتاب ـ كما قلنا ـ على عدد من المقالات الهامة، وسوف نعرض لبعض الأفكار التى جاءت فيها، مع العلم بأن غموضاً كبيراً يكتنف عبارات أغلب المقالات، وذلك بسبب التركيز على القضية الفكرية ـ والتكثيف الشديد فى عرض الملاحظات بالإضافة إلى

أن النصوص والأعمال الأدبية غريبة على القارىء العربى - البعض منها على الأقل - وهذه الصعوبات جعلت من الكتاب أثراً لا يستطيع مجاراته إلا من أراد أن يركب مركباً صعباً، نقول ذلك، رغم الجهد الكبير الذى قام به المترجم من أجل توصيل معظم الأفكار والآراء الواردة فى الكتاب، وما خفى منها، فلا شك أنه يعود إلى مقدرة القارىء وثقافته وجديته ودأبه على القراءة المتكررة، فهذا المؤلف يحتاج دون ريب إلى قراءات متعددة وليس مجرد قراءة واحدة. ونظراً للطول المفرط لمواد الكتاب، يمكن لنا أن نختار بعض المقالات الهامة، فنكتفى بعرضها فى قسم أول، على أن يتم عرض القسم الآخر فى دراسة مستقلة أخرى، يمكن أن تكون مناقشة لبعض الآراء النقدية. ومع الاستفادة من كتب نقدية أخرى لها مع موضوعات الكتاب علاقة فكرية وطيدة.

إن المفتتح الذى يدخل به الناقد «جون هالبرين» لهذه المقالات جميعاً، هو محاولة تلمس الحدود الفاصلة، أو نقاط التغيير التى أصابت الرواية، فجعلت

الفرق واضح بين رواية حقبة زمنية ورواية حقبة أخرى مغايرة، وهذا الخط الذى تسير فيه الرواية هو تطور تاريخى لا يختلف عن الخط الذى تسير فيه أصناف من الأدب والفن، تعمل جميعاً على الاستقلال بخصوصياتها المميزة. والوصول إلى درجة عالية من الاتقان والجودة.

إلتماس الحدود الفاصلة، والانقلابات الثقافية الحادة، تلك التى تفصل بين الأسماء والتواريخ، رغم ما يعتريها من أخطاء ويرتكب باسمها من تجاوزات، تظل أبداً من الأهداف التى يضعها النقد أمامه، سعياً منه وراء التجديد والتطوير.

يحدد جون هالبرين الفاصل بين الروايتين القديمة والحديثة فيما يسمى بالنزعة الأخلاقية. إذ ظلت وجهة النظر الأخلاقية ملازمة للرواية القديمة لفترة طويلة، فالفن مرشد أخلاقى مرتبط بالصدق. ليس عن مثالية متعالية، ولكن عن طريق تحديد الطبيعة الخيرة. والفكرة الأخلاقية طغت كذلك على رسم الشخصية منذ

القرن الثامن عشر «وفى الواقع فإن فكـرة التقمص العاطفى لغرض التنوير الخلقى معتقد مركزى فى تفكير منتصف القرن التاسع عشر فى الرواية مثلما كان فى العصر الأوغسطى». وتتعـدد الأصوات الأدبية التى تقترب وتبتعد عن المفهوم الخلقى فى رسم الشخصية الروائية، فمن جونسون إلى جورج إيليوت ومن ديغو إلى فيليدنغ، حيث النموذج هو الطريقة المثالية لزرع الخير «لأننا لا نقلد أبداً مالا نصدق». وهكذا تكون مهمة الكاتب هى إيصال النموذج الخير إلى الجميع حتى تعم الفائدة، أو رسم المثال الشرير حتى يمكن اجتنابه. فالمهم هو التأكيد على أهمية التأثير الخلقى للأدب على القراء. ويزيد من فعالية هذا التأثير الاعتماد على الشخصيات المغمورة، والتركيز على النماذج المستورة بحواجز من الإهمال والنسيان. ولا شك أن التراث الأوغسطى فى الرواية الإنجليزية قد خلّف وراءه أدباً يعطى القيمة التربويـة النصيب الأكبر من الأولـوية، وخصـوصاً فيمـا يعـرف بآداب الحقبـة الفيكتـوريـة والروايات العالمية المتأثرة بها.

إن الاهتمام بالقضية التربـوية يعنى أن الخط أو المستوى الذى يـربط الكاتب بـالنص والقارئ هـو الطبيعة الخلقية للكاتب نفسه، فالكاتب الأخلاقى ينتج رواية على مقدار من الواقعية يكفى لتعليم بأن يكون خيّراً. وحتى تلك الروايات التى تهتم بالشكل الروائى، فهى تستمد ذلك من خلال دراسة عقلية للشخصيات، بقصد الإعلام بما فى نفسه، عن طريق توضيح ما فى نفس الشخصية الروائية، وربما كان ذلك واضحاً فى روايات «جين أوستن وستيرن وديكنز وأنطونى ترولوب وتوماس هاردى وغيرهم».

ولا تختلف آراء النقاد كثيراً، فهذا هنرى لـويس يقول: «إن الفن ينبغى ألا يحاول التعامل مع غير الواقعى، بل ينبغى أن يجعل الحقيقة الواقعية مثالية إلى حد ما يلهم أرفع ملكات الإنسان ويوسعها».

إن التشخيص النفسى هو المنجم المفضل والزاخر بالعديد من الشخصيات التى تتكلم «من البطن». ومن المنظرين فى هذا الاتجاه نجد «دافيد ماسون» الذى لا

يجعل لمحاكاة الواقع أهمية كبيرة، بل الأهمية الرئيسية ترجع للعلاقة بين طبيعة الروائى الخلقية وطبيعة الرواية الخلفية «إن الروائى بوصفه خالق عالم المحاكاة، مدبر أمر هذا العالم، فهو الذى يضع قوانينه الناضجة، ويسير بخطوط الحوادث إلى غاياتها ويسير كل شىء حسب ما تمليه حكمته الحصيفة» . إن النقلة التى حضيت بها الرواية بعد ذلك، تعد ذات أهمية كبرى، فلوبير اهتم بالشكل مع إغفال تام لمحاكاة الواقع، وهو يطور آراء دافيد ماسون بخصوص استخدام الرواية لتقنيات الشعر، مع إعطاء اهتمام خاص بالأسلوب واللغة الشعرية، ودمج الفكرة بالشكل وحياد الكاتب فى فكرته ولغته، خارج حدود الدعوة والانتماء، إن فلوبير قد وصل بالأدب إلى مرحلة «انحلال الواقعية» بمعناها القديم، وإحلال «الواقعية الصامتة» بدلاً منها كذلك توصل إلى فهم الأدب على أنه وعى غير سابق، بل ينبع من الإدراك الحسى. ويستكشف ظروفه. وهذه الأقوال تقود فى مجملها إلى ما يسمى «الكاتب الخفى» أى الكاتب المختفى وراء عمله «الكاتب فى روايته يجب أن يشابه

الآلة فى الكون. فهو حاضر فى كل مكان ولا يرى فى أى مكان». ويعد فلوبير مؤسس الاتجاه الجديد فى معالجة الرواية والممهد للمذهب الطبيعى فى الأدب الذى طورّه أميل زولا بعد ذلك «إنه خط فاصل بين الكتابة القديمة القائمة على المحاكاة والكتابة المستقلة بذاتها». وهذا يقودنا للقول بأن الإقلال من الصفات الخلقية ومعالجة الشكل باستقلالية، والنظر إلى الواقعية باعتبارها حالات عقلية. هى أهم ما يستخلص من آراء حول تحديد ما هو قديم أو جديد بالنسبة للرواية.

وفى جانب آخر، نجد أن هنرى جيمس لا يختلف عن فلوبير كثيراً، لأن اهتمامهما بالجانب الشكلى الجمالى، على حساب الخلقى، اهتمام واحد، فكانت بالتالى النتائج واحدة. «ويمكننا أن نلاحظ بصورة عابرة على كل حال أن العديد من مبادىء جيمس الأساسية هى أيضاً مبادىء فلوبير. فجيمس مثل فلوبير يصر على التمثيل النفسى للشخصية من خلال المنهج المسرحى، ويصر على تجنب الدعاوى الفلسفية فى الفن، ويصر

على عدم تدخل الكاتب فى عمله. كما أنه ينظم أيضاً أسلوبه بعناية ليتوافق مع الموضوع الراهن. والأسلوب عند جيمس، مثلما كان عند فلوبير، لا ينفصل عن الإدارك». إن معظم الآراء النقدية فى مجال الرواية التى صبغت مفاهيم القرن العشرين جاءت مع فلوبير وجيمس «فجيمس يستعمل جماليته لتقديم الفوارق الخلقية لكن تلك الجمالية فى انشغالها الجامع بعمليات الخلق الفنى تكون فى جوهرها لا أخلاقية».

ومن المحاولات النظرية والتطبيقية فى مجال تطوير الرواية نجد «جورج إيليوت، التى تشترك مع هنرى جيمس فى الكثير من الأفكار، إلا أن نظرتها التربوية تجعلها تهتم، بالواقعية النفسية، لأنها جذابة فقط، وليس لأنها تحتوى على منهج فى الكتابة. أيضاً تعتمد «فرتون لى» على آراء جيمس وتسعى لتطويرها خصوصاً فيما يتعلق بزاوية الرؤية، التى ينبغى أن تكون متعددة وغير ثابتة، لأن الكاتب الحقيقى هو الغائب فى شخصياته كما تولستوى مثلاً. وتدعو «لى» أيضاً إلى الوحدة المتكاملة فى الرواية، والابتعاد عن المشاهد

المسرحية سواء فى استخدام الشخصيات أو فى التأليف الروائى عموماً.

إن هذه الأفكار وغيرها هى التى أسست الاتجاه الذى عرف باسم الفن للفن تجاوزاً، وهو يعنى المثالية الأدبية، وتليين الواقع القاسى، والبحث عن المتعة الأدبية كما فى كتابات كيبلنغ وسانتسبرى وغيرهم «إن عالم الرواية المستقلة لا بد أن يشابه عالمنا، لكنه لم يخلق على أنه تمثيل واع لأى شىء خارج ذاته. إن النظرة الحديثة تشدد على بنية العمل وعلى تكامل العناصر المكونة له بدلاً من أن تشدد على النص من حيث تمثيله أو عدم تمثيله للواقع الخلقى أو الواقع المحاكى».

من أهم المفاهيم التى يدور حولها نقاش كثير فى الرواية، مفهوم العرض، باعتباره من أهم العناصر المكونة للرواية مهما كان نوعها. إن المؤلف عليه أن يفترض دائماً بأن القراء لا يحتفظون فى ذاكرتهم بكل الأحداث السابقة، كذلك نجده مطالب بالنظر إلى

مؤلفه باعتباره وحدة متكاملة تستطيع الوقوف على قدميها لوحدها وهذا أدعى إلى الاهتمام بمسألة العرض فى الرواية «فالعرض لا يمكن الاستغناء عنه بحال من الأحوال والمشكلات الفريدة التى يثيرها لا بد أن يواجهها كل كاتب وأن يحلها فى كل عمل جديد».

وإذا انتقلنا إلى موضوع العرض نفسه، فإننا نجده قسماً مميزاً فى العمل الروائى. فما مكانه وما عناصره؟.

لا شك أن أهم النظريات فى العرض، نظرية «غوستاف فريتاغ» التى استخدمها لإيضاح مفهوم البنية المسرحية خاصة، فهو يقسم العمل المسرحى إلى تقديم - صعود القوة المثيرة - سقوط. والعرض يكون داخلاً فى التقديم وممهداً للحظة الإثارة وباعثاً على الحركة الموالية وممهداً للصعود. وبالتالى يكون العرض محصوراً فى الفصل الأول، لأن مهمته هى توضيح صورة البطل وعلاقاته ومكان الفعل وزمانه لكن هذه «النظرية الأدبية» غير موفقة تماماً، خصوصاً فى مجال

تحديد مكان العرض، فالكثير من المسرحيات لا يكون العرض فيها تمهيدياً من حيث المكان بل ربما يختفى داخل فصول أخرى وبشكل مجزأ، فليس شرطاً أن يكون متكاملاً فى فصل معين، ولعل مسرحية «يوليوس قيصر» لشكسبير ومسرحية «الأشباح» «لإبسن» خير مثال على ذلك. ولقد وقع الكثيرون مما اعتمدوا على هذه النظرية فى أخطاء كثيرة، عندما طبقوا الشكل الهرمى المخمس فى العرض على أعمال أدبية روائية. ويمكن إرجاع مجمل الأخطاء فى النظرية نفسها والتطبيق إلى تصور معين يربط بين بنية الفعل باعتباره حركة ممتدة فى الزمان، وبنية الصراع داخل العمل الأدبى نفسه. فالنظر إلى الأحداث بطريقة استرجاعية وإعادة ترتيبها فى الذهن قد لا يتفق مع الأحداث كما هى عليه فى الرواية أو المسرحية «وبالتالى فإن الترتيب الزمنى «المطلق» للحوادث، والذى يكون فيه العرض أو «العلاقات الحياتية» تمهيدية فى التسلسل الزمنى لا تتطابق ضرورة مع التحرك الزمنى أو مع ترتيب تقديم الحوادث ذاتها فى عمل واقعى يمكن فيه تأجيل المعلومات

الاستعراضية إلى المشهد الأخير أو الفعل الأخير.
إن «مخطط فريتاغ» ربما يكون سليماً عند تطبيقه على بعض الأعمال القليلة، ونكنه لا يتفق مع كل الأعمال الأدبية، وعند التوسع فى تطبيقه فإنه يبدو وكأنه «سرير بروكست» لكن، ولكى يفهم مفهوم العرض، ينبغى أولاً تحديد الاختلاف بين الحكاية والحبكة: إن الحكاية هى أشبه بعمل خارج مجال كتابته، أو لنقل أنها مادة خام مكونة من وحدات سردية متتالية بترتيب عِلّى وزمنى. أما العقدة فهى شىء مختلف، هى الكتابة نفسها، عندما يستخدم الكاتب المادة الخام وفق تنظيم معين ، مراعياً للترتيب، أو معتدياً عليه.

إن آراء كل من هنرى جيمس القائلة بوجود عدة ملايين من طرق القص. وآراء فوستر فى التفريق بين الحكاية والعقدة لا تعنى أن كل شىء قد قيل فى خصوص القصة كعرض، فالتقديم والتأخير واستخدام راوية الرؤية تسمح بوجود اثنتى عشرة طريقة فى العرض والسرد مثلاً.

إن فوستر فى كتابه الشهير «أوجه الحكاية» لا يعطى «الإنحرافات» حقها بالنسبة للعمل الأدبى، فهو يهتم بمبدأ السببية ولعل القول المشهور : «مات الرجل حكاية، وماتت المرأة حزناً عليه عقدة» هذا القول هو الذى يلخص سيطرة الأحكام على مفهوم فورستر للقصة، إن الحكاية عمل تجريدى، بينما الحبكة هى العمل الذى ينجزه الكاتب حقاً. وحتى تتم عملية الإنجاز بالفعل. لا بد من الانحراف والتوليد !والإفساد من قبل الكاتب. ولا بد أيضاً من تأليف يقوم به القارىء لغرض لم كل مبعثر، المنجز ضمنا.

رغم ذلك، فالفصل واضح بين العقدة والحبكة فضلاً عن الحكاية ومن خلال مناقشة آراء فورستر وبالإستفادة من طروحات توما شفسكى. يمكن وضع مقارنات بين ـ القصة ـ الحكاية ـ العقدة ـ الحبكة، على النحو الآتى :

القصة : تجريدية، ويجب إعادة تكوينها، ولا غنى عنها لأنها تراعى الترتيب الزمنى.

الحكاية: تجريدية، ويجب إعادة تكوينها، ولا غنى عنها لأنها تراعى الترتيب الزمنى.

العقدة: تجريدية، ويمكن الاستغناء عنها لأنها تراعى الترتيب الزمنى وقد تفسده.

الحبكة: فعلية، وموضوع للتجريد وإعادة التكوين، ولا غنى عنها لأنها متنوعة، ولا تراعى الترتيب.

وإذا أضفنا لذلك اعتبارات أخرى كالتقديم والتأخير وكيفية الربط وزاوية الرؤية، أمكننا الخروج بأنماط مختلفة للحكاية. فلقاء العقدة مع الحكاية يخرج لنا ثمانية أنماط. ولقاء الحبكة مع القصة يخرج لنا ثمانية أنماط أخرى، وهكذا دواليك.

1 ـ إن العرض عندما يقع فى البداية، حسب وجهة نظر فريتاغ، فلأنه مبتدأ الحكاية ومكان العرض فعلياً داخل الحبكة التى قد لا تكون فى البداية ولا تنطلق منها.

مفهوم العرض، لـه ارتباط أيضـاً بمفهوم الـزمن والمعروف بأن الزمن الممثل ـ الزمن الخاص بامتداد الشخصية فى داخل العمل، له علاقة بالزمن التمثيلى ـ الزمن الذى يستغرقه القارىء فى متابعة الزمن الممثل إن طـول مادة العـرض قد تفـرض وجوداً مستقـلاً واستهلالياً للزمن، وهذا يؤثر على فهم الأثر بشكل عام، ويؤثر على قراءته من الناحية النقـدية. أيضـاً للعرض علاقة «بالمؤشر الكمى» حين ينتقى الكاتب ما شـاء ويـربط ويحـذف وأحيـانـاً يكتفى بـالإشــارات والتلميحات، مما يؤثر على المساحة الزمنية المخصصة للسرد. فقياس الأهمية حسب المساحة السردية ـ الزمن التمثيلى والزمن الممثل، يجعل من الجزئيات القليلة غير ذات جدوى، وهذا ليس منطقياً باستمرار.

رغم ذلك، فللمؤشر الكمى قيمة كبرى فى دراسة التناسب واللاتناسب وفهم ودراسة الشخصيات. «إن المؤشر الكمى، الذى يكشف عن مبادىء الانتقاء فى النص، يشكل عامة أحد الدلائل التى لا يستغنى عنها

القارىء عند تفسير العمل الأدبى وأحد العوامل الحاسمة التى تمكنه من تحديد الاتجاه العام للعمل الأدبى وأحد العوامل الحاسمة التى تمكنه من تحديد الاتجاه العام للعمل الأدبى والفنية الخاصة لمعناه. فتبعا لمنطقية الفن، ثمة معادل منطقى، بين مقدار مساحة السرد المخصصة لعنصر من العناصر ودرجة أهمية الجمالية أو مركزيته».

2 ـ إذا كان «المؤشر الكمى» يساعد فى تعيين نقطة انتهاء المقطع الاستعراضى وبداية الحكاية وذلك بالاعتماد على النسب الزمنية، فإن النسب الزمنية تجعل للمشاهد معياراً مشهدياً. «فإن كل سرد يضع قاعدة له، معياراً زمنياً للمشاهد التى تخصه. هذا المعيار المشهدى قد يختلف بطبيعة الحال من كاتب إلى آخر، بل من عمل إلى آخر».

إن المعيار المشهدى يستمر من الحاضر الروائى أو بالأصح يقود إليه «أى مع بداية أول مقطع زمنى يعتبر فى العمل الأدبى على درجة من الأهمية يستحق معها

معالجة حافلة بحيث يقوم بالتقريب أو المطابقة بين الزمن التمثيلى والزمن الذى نستخدمه فى الحياة اليومية وفق المعيار المشهدى للعمل الأدبى». وهذا الحاضر الروائى هو دخول القارىء إلى الخيال الخاص به كمشاهد فيترقب الأحداث المستقلة ويتطلع إلى الذورة. وفكرة الحاضر الروائى الذى يفصل العرض باعتباره ماضياً. هى من وضع «أ. أ. منديلو». أساسها نظرية مغايرة لنظرية فريتاغ فى العرض. لكن يمكن القول بأن هذا المفهوم الجديد يتصف بالغموض فى مقابل المرونة التى يتصف بها مفهوم فريتاغ السابق. سبب الغموض يرجع إلى الارتباط بمشكلة نفسية، تخص اندماج القارىء بالشخصيات والنص. وهذه مسألة لا يمكن تحديدها بدقة، وبالتالى فهى غير مؤكدة. فمعيار الحاضر الروائى، بمعنى الاندماج فى الأحداث، يتداخل مع معايير التشخيص والتطوير، والمشهدى، أيضاً تتداخل المعايير مع الكمية والنوعية، وكلهامعايير وضعت من أجل الفصل بين الاستعراض المبدئى وباقى العمل الأدبى، أو بين العرض وما يليه.

غير أن كل ذلك لا يوضح النقطة الفاصلة، «والنتيجة هى أن المؤشرات المتنوعة التى تترابط لتؤلف مجموعة من المعايير التى يتمكن بها القارىء من فصل العرض التمهيدى عن الفعل الأصلى، تكون عادة متلازمة ويعتمد أحدهما على الآخر. وينبغى على القارىء ألا يطبق أى معيار منها أو يحكم بمقتضى أى منها دون الرجوع إلى بقيتها. وقد يكون من المناسب أحياناً أن يبدأ بمعيار كمى وأحياناً بمعيار نوعى. ولكن أية محاولة لتطبيق معيار واحد تؤدى إلى الخلط بين الملخص والمشهد بعامة وبين العرض التمهيدى المكثف والحاضر الروائى بخاصة».

إن الاهتمام بموقع العرض، قضية هامة، وذلك لدلالته البنيوية على العمل ككل، سواء أكان هذا العرض مبدئياً فى الترتيب أو منحرفاً عن البداية، فكل ذلك له غرض فنى ينبغى دراسته، ويظل العمل الأدبى مجموعة من الإنتقادات والروابط التى تعين على زيادة خصوصيته وتكثيف معناه وتنميق بلاغته، إن الشعور بأن

العرض هو مشكلة زمنية يخضع للتقديم والتأخير بحسب الحكاية أو العقدة هو الذى جعل مواد العرض قابلة للحركة والتبادل على يد الكاتب يستغلونها لإنتاج مؤثرات فنية على القارىء.

3 - ومن قضايا الرواية أيضاً نجد أمامنا «الشكل الفنى» فلا شك أن الرواية تتصف بشكلها اللامتناهى. وهذا هنرى جيمس يقول «تظل الرواية بفضل الإقناع الحق، أكثر الأشكال الأدبية، استقلالاً ومرونة وقدرة». ويقول غلانفيل: «يلوح لى أن النظرية أبغض شىء للرواية». أما هنرى ميلر، فهو صاحب الدعوة لكتاب مفتوح أوحد يستنفد عصراً بأكمله، وتظل الرواية مثالية فى هذا الصدد، وذات إمكانات وافرة لعدم تحديدها بنموذج معين ولربطها بشكل مفتوح له علاقة برؤية الكاتب وأحداثه المنتقاة «إن الشكل ليس فقط توفيقياً، ومتطلباً على نحو مفارق، ولكنه أيضاً كلّما زاد تطلباً زاد توفيقية». كما أن التطلع نحو الأبدية والخروج من محدودية الزمان والمكان من سمات الرواية التى

لازمتها، حيث أن الشكل بطابعه المميز، يحاول أن يكون كامناً فى الخلود، فلا يرسمه الكاتب أو الناقد، بل له إطاره الذى يتحدد به وفيه، بل هو يخضع للنماذج البدئية وليس للاختيار الفردى فقط. «إن ما تعنيه كثافة الصلة بين فردية أية رواية والطبيعية الجماعية للرواية العليا هو أن معظم الروايات الفريدة الخالدة جماعية بطبيعتها مثلما أن الرواية المحدودة تتكيّف فى الشكل مع الفردية». إن حجم الاختلاف بين الرواية العليا «Supra Novel» والرواية المحدودة «Ur Novel» يتوقف على إهمال النظرية أو التمسك بها، ويتوقف على التخلص من القواعد أو التعلق بها، أى أن الاختلاف يقع بين من يتجه ببصره نحو السماء ومن يقف على الأرض. ولهذا كثيراً ما يصعب تعريف التكامل الجمالى فى الرواية أو تأطيره فضلاً عن معالجته أو الوصول إليه. يقول أ. ى. سينغر: «القصة القصيرة أشبه بغرفة ينبغى تأثيثها، والرواية أشبه بمستودع» وذلك يشير إلى عدم تحقيق الكمال فى الرواية.

من جانب آخر يطلق بعض النقاد على الرواية مصطلح «التخييل» لأنه أوسع وأكمل ويسمح بدخول عدد من الكتب الأخرى إلى جانب الرواية. غير أن ذلك يزيد من رجرجة المصطلح وعدم تحديد تعـريفه «من المؤكد أن ليس من الهين القول بأن الرواية ليست أكثر من طريق للسفر بدلاً من أن تكون نقطة الوصول وأنها دعوة إلى التجوال أكثر منها محراباً آمناً، وأنها أقرب إلى طريق يدخله الإنسان ويتسكع فيه عبر هذا العالم أكثر منها مكاناً للراحة بعد الحياة، من المؤكد أن الرواية بالاجمال ديمقراطية». ولعل الصلة بين الرواية والخيال ترجع إلى علاقتهما بالتاريخ. أى بالحركة إلى الأمام والخلف فى الزمان والمكان. وتتفوق الرواية بالجهد المبذول فيها، من أجل حضور الشكل الفنى، لأنه وحده الذى يرفع من قيمة الرواية فعلياً. غير أن هذا الشكل غير محدد بدقة، وليس له هوية ثـابتة «لأن الروائى يحرك مضمونه باتجاه المعنى الذى يجد فيه الرواية تسعى إلى تشكيله».

إن الرواية وفى جانب آخر متقارب ـ تندفع نحو الفخم والحميم. الفخم متولد من الأسطورة والتاريخ والامتداد الجمعى. والحميم من الاستبطان الذاتي. إن التعـريفين الجمعى والفردي يتحكمـان فى الروايـة، الجمعى يتجه نحو التاريخ حيث اللانهاية، والفردى يتجه نحو العقل والمادة. وهكذا تكون الرواية مندفعة بغزارة لتحقيق النموذج البدئى، وحصر التـاريخ فى حادثة معينة. الغزارة مرتبطة بالرواية وقيمـة الـرواية الحقيقيـة تتجلى فى تنـظيم الغـزارة والتحكم فى اندفاعها. «إن السبيل إلى فنية الرواية يكمن فى تنظيم غزارتها فما يجعل بعض الروائيين يستهلكون أنفسهم فى روايتهم الأولى ليس أنهم قالوا كل شىء بل لأنهم لم يستنفدوا كل الطرق لقول كل شىء».

ومن أهم جـوانب التنظيم التحكم فى «البـدائـل المقترحة» وهى الاختيارات المتاحة التى لم يقع عليها الانتقـاء، لأن الروائى أهملهـا وراهن على غيرهـا. وينجح هذا الروائى عندما يجعل البدائل تابعة لاختياره

الأصلى، وربمـا يفشل عنـدما تكـون هذه البـدائـل عنصرمقاومة مضادة، بحيث تشكل منافسة مع السياق الرئيسى فى الرواية وتهدد وحدتها وتماسكها. إن هذه البدائل هى التى تخرج فى أعمال أخرى لنفس الكاتب، لأن مستودع الروائى لا نهائى، كما قلنا، ملىء بالبدائل والاختيارات التى تغرى الكاتب باستمرار. يقول ملفيل موضحاً تلك الفكرة بأن العمليـة الإبداعيـة هى فى جوهرها ليست فعل تعبير بل فعل مقاومة «ما من مكان يتجسد فيه التفاعل المكبر والكابح بين المبدع وإبداعه وبين السيطرة والاستسلام أكثر من الطريقة المتضاربة التى تبدأ بها الرواية وتنتهى».

وإذا انتقلنا إلى النهاية، النهاية فى الرواية، فربما صادفنا مشكلة من أهم المشكلات الفنية، فالرواية قد لا تنتهى من الناحية الافتراضية وأحياناً لا تنتهى ببساطة فعلياً، عندما يجر عمل عملاً آخراً. فتكثر الأجـزاء خصوصاً فى روايات الأسر المتتالية. كما أن النقاد يعاملون أعمال الكاتب جميعاً على أنها عمل واحد فى

بعض الأحيان، وذلك يعنى أن النهايات المقترحة كلها وهمية خلقتها الضرورة التى تتطلب انتهاء العمل بصورة أو بأخرى. يبقى السؤال دائماً مطروحاً. أين يتوقف الكاتب؟ وكيف يختار نهاية لروايته؟ لا إجابة محددة إلا أن النهاية تصبح قضية قيد التفكير منذ البداية. ومنها يكتسب الشكل الفنى معالمه. من الموت يستخلص الروائى شكل روايته، فيزيد من دفقه الحياة فيها كلما ازدادت اقتراباً من نهايتها.

وبعد عدد من الملاحظات والأفكار التى قدمت فى شكل مقالات متنوعة فى الرواية كنوع أدبى. والرواية وواقع الحياة والرواية والواقع. بعد ذلك، يصل «جون هالبرين» المشرف على جمع كافة الدراسات إلى مجموعة آراء تخص الإتجاهات النقدية الحديثة فى رواية القرن العشرين. من خلال مناقشة ست وجهات نظر لنقاد أوربيين وهم، جوزيه أورتيغا، جورج لوكاتش، فيكتور شكلوفسكى، رولان بارت، جورج بوليه، الآن روب غرييه. مع العلم بأن الاهتمام بالعلاقة

بين القارىء والنص قد خفت حدته، على حساب العناية الكبيرة بالصلة الفلسفية بين الروائى والمادة الخام.

بالنسبة لأورتيغا، فهو من أكثر النقاد تماسكاً ومنطقية. إنه يرى بأن الرواية عمل مستقل لا يتطابق مع الواقع الخارجى. بل من مهام الروائى أن يمتع القارىء ويخلب لبّه بأن يحرره من عالمه ويهاجر به إلى العالم المتخيل، ويمنعه من العودة عن طريق تنسيته فى الواقع الخارجى. لذلك كانت الروايات التاريخية مرتبطة بالواقع، فهى نوع متدنى من الروايات. ولذلك كانت الروايات ذات الصفات الجمالية غير قادرة على التعامل مع علوم الاجتماع والسياسة والدين والعلم «إن الرواية حين تؤسس واقعها الخاص بها تكون بالفعل أكثر الأنواع الأدبية واقعية» وهكذا تكون الواقعية ليس فى نسخ الواقع بل فى «البسيكولوجيا الخيالية». أما عن المادة والشكل فيرى أورتيغا أن العمل الأدبى لا يستطيع أن يحيا إلا بشكله الفنى. عندما يفرض الشكل قيمته على الموضوع وليس العكس. وبالنسبة للأفكار يمكن

القول بأن المؤلف عليه أن يجعلها محصورة ضمن العالم الداخلى لروايته، وليس عليه أن ينجب هذه الأفكار ويجعلها فى صلب العمل الأدبى كعوامل فعالة ومستقلة وغير مندمجة ومتداخلة مع الشخصيات التخييلية «ويذهب أورتيغا إلى أنه لا يجوز إخبارنا ما هى أفكار الشخصيات، فمثل هذا الفعل انتهاك للتشخيص وللأفكار معاً» لأن الأفكار مدفونة فى التشخيص. أو يجب أن تكون كذلك «فيجب دائماً أن نرى لا أن نسمع أخباراً، إذن فقيمة الرواية الجمالية تعتمد بصورة جوهرية على المهارة التى يقدم بها الروائى شخصياته إلينا». إذن يؤدى بنا التركيز على الشخصيات إلى اعتبارها القضية الأهم بالنسبة لأورتيغا «فما يجعل دوستويفسكى عظيماً وبلزاك وسطياً هو أن شخصيات بلزاك مجرد نسخ عن الناس فى الواقع، فهى تستمد مادتها الخام من الحياة ذاتها، فى حين أن شخصيات دوستويفسكى ممكنة بكل بساطة وبذلك توحى بشكل الحياة بدل من مادتها الواقعية».

وينتقل «هالبرين» إلى لوكاتش، الذى يقدم له نقداً يخص أفكاره حول الرواية والأدب بشكل عام لأنه أقرب إلى السياسى منه إلى الأديب الناقد. فهو لا يختلف عن الأخلاقيين الأوائل، غير أنه يميل إلى التاريخية وليس إلى تطبيق منهج فلسفى ذو منظور أخلاقى صارم، إن لوكاتش يرى بأنه ليس هناك عملاً فنياً يمكن أن يكون خارج إطار البيئة التاريخية والسياسية. فالبنية الأدبية تتفق دائماً مع الواقع الاقتصادى والسياسى ويمنح الفرد الوعى الفردى التاريخى الممكن.

ومن أفكار لوكاتش نجد مفهومه للطبيعية، وهو مفهوم غير دقيق، لأن الخروج من الواقعية إلى الوصفية أولاً جاء بسبب سيطرة القمع والجشع الرأسمالى ثم مع ازدياد شدة الرأسمالية انفصل الكاتب عن الإبداع وإيقاعاته الخصوصية العضوية، وأصبح كاتباً طبيعياً.

أما الإلهام الحقيقى للوكاتش كما يقول «هالبرين» فهو فى كتابه «نظرية الرواية» الذى يركز فيه على الصلة بين الرواية والزمان، الزمان بوصفه طغيان وقتى،

واللحظة التاريخية. كما أن صراع الفرد مع الواقع الاجتماعى يتجه نحو إنماء العقلية النوعية فى البطل التخييلى، نحو هوية الشكل الملحمى فى الرواية والتى تنشأ من اغتراب البطل عن العالم الخارجى «عن عالم غاب عنه الإله، وأقيم على أساس استقلال الباطن» وهو صنف الوجود المتاح للبطل المستلب الذى يبحث عن قيم متعالية فى عالم متفسخ. رغم ذلك فهو يبحث ويواصل البحث عن قيم تظل مجردة، رغم تدخلات المجتمع والعوائق التى لا تصل إلى مستوى كبح إيمانه. وهكذا يبدو لوكاتش أقل اهتماماً بالتخييل بشكل عام، وإن كان لتركيزه على البيئة السياسية دوراً فى ربط التخييل بمدى توليده للاستبصارات الواقعية وتأثير هذه الواقعية على الوعى السياسى والاجتماعى للإنسان.

وعلى خلاف لوكاتش. دخل « المذهب الشكلى الروسى » الذى نشأ قبل المدارس الحديثة فى النقد البنيوى ، إلى مجال الأدب عن طريق الدعوة إلى فصله عن السياسة من حيث الوصول إلى نتائج اجتماعية .

كما أن النقد الأدبى أصبح حسب المقياس الشكلى والبنيوى معزولاً عن الاهتمام بالتاريخ والفلسفة وعلوم الاجتماع ومهمته تحليل البنية الأدبية ، ودراسة الكلمات والمحسنات اللغوية، وأبنية النص المختلفة . أما علم النفس والأخلاق والرموز فهى ذات قيمة بمقدار ما تتجسد فى ذاتها ، وليس « فى أى معنى إضافى قد تجلبه معها » .

ومن أهم الذين ساهموا فى بلورة هذه الأفكار الشكلية «بوريس توماشفسكى وايخنبوم وجاكوبسون . غير أن أهم الأعضاء كان « فيكتور شكلوفسكى الذى يرى بأن من مهام الفن العظيم « نزع الإلفة» بمعنى تطوير تقنيات تسبب إعاقة للفهم وتقسر على إعادة وتكرار محاولة الفهم . ويعبر شكلوفسكى عن ذلك قائلاً: « إن التركيز على تقنيات أدبية نوعية يعنى إدراك عالم الكاتب بإدراك الكاتب نفسه أثناء العمل . إن نزع الإلفة يضطر القارىء إلى إدراك التقنية بجعل المألوف يبدو غريباً واستدعاء الانتباه إلى غرابته من خلال

التلاعب بالألفاظ وتركيب الجمل والاستعارات وحيل أدبية أخرى». ومثله مثل أورتيغا يرى شكلوفسكي أن الفن يعنى إخبارنا عن فنية الموضوع وليس الموضوع فقط. كما أن المعنى لا يوجد إلا ضمن العامل الأدبى وليس خارج عن هذا العالم. لكن، الغرض الفعلى لذلك، هـو أن عالم الفن هـو عالم الإنسـان نفسه والعلاقة بين الإنســان والفن أقرب من العـلاقة بين الإنسان والواقع الخارجى.

أما البنيوية الحديثة فهى تتجه إلى دراسة اللغويات وعلم الأصوات وباقى نظم الإنسان النفسيـة والغيبية والإنطباعية والظاهراتية. أى الأسس الباطنة أو العقل اللاوعى، ولما كانت الكتاب هى نتاج لا وعى فى أغلب حالاتها فإن النقاد البنيويون يعتبرون إنتاج الكاتب مجمل واحد فيبحثون فيه عن الإشارات والإشعارات ويستفيدون من كل إنتاج الكاتب بما فى ذلك الهلوسات اللاشعورية التى تخدم الغرض «الميتافيزيقى» أو الروح التى جعلت بنية محددة تتحكم فى إنتاج معين.

ولعل أشهر البنيويين، أو من أشهرهم، رولان بارث الذى « يلح فى كل ما يكتب على فكـرة أن الإنسان لا يستطيع أن يوجد قبل اللغة أو بمعزل عنها . فهى دائماً تعبير عما حوله » كما أن اللغة هى التى تضع تعريفاً للإنسان وليس العكس ، فالثقافة لغة ، واللغة هى نسق مـن الـرموز . ومن أفكاره الأثيرة « اختفاء الكاتب » عندما تستعمل اللغة فى عملية خاوية دون أن تكون هناك حاجة لملئها بأى شخص محاور . أى أن الأدب « صوت خاص » مؤلف من عدة أصوات لا يمكن التفريق بينها « اختراع الصوت الخاص الذى لا نستطيع أن ننسبه إلى أى أصل خاص : الأدب هو ذلك الحياد . ذلك التأليف . ذلك الانحراف الذى يفر فيه كل موضوع ، الفخ الذى تضيع فيه كل هوية ، وهو يبتدىء بهوية الجسد الذى يكتب » . ويرى بارت أن اللغة هى التى تتحدث ، والقارىء هو الذى يجمع النص لأن الكتاب نسيج من الإشارات . لا تحـاكى الحياة ، بل الحياة هى التى تحاكيها . ويشترك بارث

مع باقى البنيوبين فى فهم الصوت . والكاتب غير شخصى لأنه مرتبط بالفعل اللغوى ومن مهام النقد اكتشاف العلاقة بين أصوات الكاتب وأصوات أبطال الرواية عن طريق اكتشاف اللغة وبالاستفادة من التحليل النفسى واللسانيات وعلم اللغات البشرية .

أما «جورج بوليت » فهو من مدرسة جنيف ، التى أفرزت عدداً من النقاد عرفوا بإسم « نقاد الوعى » منهم « مارسيل ريمون وألبرت بيغيين » وغيرهم . وأبرز أفكار بوليت تؤكد على أهمية تقدير وعى الكاتب ونوعيته فى خصوص نقد الرواية . لأن الرواية تصور الحياة وكأنها امتداد عقلى . فالأهمية الرئيسية تعود إلى « السيكولوجيا » البشرية وينتقد بوليت البنيوية لأن المهم بالنسبة إليه ليست الموضوعات الشكلية كالقول الشعرى وتركيب الجمل ، بل ذات الكاتب والمراحل التى مرّ بها ليصل إلى إحساسه الواعى الصافى « وأن أموراً كالمقارنة التاريخية أو المضاهاة الأدبية ، مع أنها قد تكون وسيلة القارىء للتوصل إلى « مفترق طرق » ،

فإنها عند بوليت ليست غاية مقصورة لذاتها . وقل أن اهتم بوليت بالبنية الأدبية ، مع أنها قد تكون وسيلة القارىء للتوصل إلى « مفترق طرق » ، فإنها عند بوليت ليست غاية مقصورة لذاتها . وقل أن اهتم بوليت بالبنية الأدبية فى حد ذاتها، وأقل من ذلك اهتمامه بصلة البنية بالعالم الخارجى، ومن الصحيح أن كتّاباً آخرين من مدرسة جنيف يمضون أبعد من بوليت فى تحليل أوجه منفصلة من الشكل الأدبى ومتطرفة غير أن أكثر ما يستأثر باهتمامات بوليت طريقة الكاتب فى الإدراك الحسى بعد استبعاد كل الشروط والموضوعات : أى ، الوعى الصافى » .

وكما يرى بوليت فى الأدب نظاماً يبتعد عن الميول الخلقية والمحاكاة ، كذلك ينظر الآن روب غرييه للواقعية الأدبية . رغم أن عدم الوضوح يلف معظم أرائه . فهو يركز على « السطوح » حيث الإنتاج الأدبى المتقلص دائماً ، والذى لا يمكن أن يستقر أو يتضح عند النقاد لأن السطوح هى كل ما هنالك. قد تعالج

الرواية الواقعية « بسيكولجيا خيالية ، ولكن ينبغى التأكد من أنها تتعامل مع العالم الذى تتخيله شخصياتها وليس مع العالم الذى تتخيله شخصياتها وليس مع العالم الذى تعيش فيه بالفعل - فهذا يوجد فقط فى البعد الخارجى . إن الشخصيات ترى فقط ما تبتكر ، ولا شى سواه . وعندما يخفق المذهب الواقعى فى أن يكون « واقعياً » فلأنه يفشل فى توضيح هذه الحقائق والإقرار بها » . إن غرييه يبتعد عن المحاكاة إلى التخييل ومن التخييل إلى تخييل التخييل « إنسان يبتكر الأشياء حوله ويرى ما يبتكر » .

وهكذا يرى غرييه أن الفنان يبتكر ، ولكن دون نموذج سابق ، ودن أى نموذج أصلاً ، إذ أن الفن يعبر عن نفسه ، وليس عن حقيقة ، كما أنه يوجد فقط بلا قصد واضح كالمحاكاة والإعلام ، ورغم أن فى ذلك مغالاة واضحة ووجهات نظر نظرية صرفة ، إلا أنها تزيد من التأكيد على وحدة العمل الأدبى ، وخصوصاً الرواية ، وقدرتها على أن تكون كون منفصل يعتمد

على التخييل وليس المحاكاة « إن قوة الروائى تتألف بالضبط من أنه يبتكر ، وأنه يبتكر بحرية تامة دون أى نموذج . والأمر المدهش فى التخييل الحديث أنه يؤكد هذه الميزة تأكيداً متعمّداً إلى درجة أن الابتكار والتخييل يغدوان إلى حد ما موضوع الكتاب ذاته » .

هذه إذن بعض الأفكار والقضايا المستخلصة من كتاب « نظرية الرواية »* ومن دراسات تخص النوع الأدبى للرواية . ورغم أن هناك الكثير مما يمكن قوله فى دراسة النوع . كموضوع الشخصية . والسرد ، والتشخيص . وغير ذلك . إلا أن هذه الموضوعات يمكن الاستفادة منها فى معالجات أخرى تخص دراسة الإيقاع ، والواقع ، وباقى الفنون اللصيقة بالرواية .

(*) كتاب صدر سنة 1974 م بالإنجليزية وترجم سنة 1981 م وهو عبارة عن مقالات جديدة لكتاب عددين . قام بالترجمة محى الدين صبحى ، ونشرته وزارة الثقافة والإرشاد والقومى سورية ـ 1981 م .

الرواية في غرب أفريقيا

التوجه نحو دراسة أدب دول العالم الثالث أصبح من الظواهر الثقافية الهامة فى أواخر القرن العشرين . فالحرارة التى تشع من أدب الدول النامية جددت من نوع وقيمة الأدب العالمى ومنحته منعطفاً تطويرياً جديداً بعد أن تسللت البرودة إلى آداب الدول الغربية عموماً ، ولم يخرج من دائرته الضيقة المحكومة بالتكرار والملل وعدم التجديد . إن الأدب القادم من اليابان والبلاد العربية والصين والهند وتركيا وأمريكا اللاتينية هو الأدب المسيطر على الأذواق العالمية فى نهاية القرن

العشرين . وما إفريقيا إلا جزء من هذه الدول النامية التى استطاعت بأدبها أن تغزو الأوساط الثقافية العالمية . ويحضى كتابها بالتقدير والاحترام والتناول النقدى والجوائز العالمية .

وهذا كتاب يتعرض لنوع من الأدب ، هو من أهم الأنواع فى القرن العشرين ، وهو الرواية . التى كانت أداة من أدوات التطور الأدبى لشعوب العالم الثالث . بل هى أهم هذه الأدوات والوسائل جميعاً . الرواية فى غرب إفريقيا هو موضوع كتاب « رضوى عاشور » والذى اختارت له عنوان « التابع ينهض » ، حتى يمكن أن يعبر عن أهمية التحرر الثقافى الذى استطاعت إفريقيا أن تصل إليه . وهذا الكتاب نستعرضه ونناقشه لسبب واحد هام ، وهو أنه أول كتاب من نوعه يهتم بالرواية الإفريقية . فهذا الموضوع ، رغم أننا كعرب يمسنا أكثر من غيرنا ، من ناحية الجوار ووحدةالمواجهة والمصير . إلا أننا لا زلنا مقصرين فى الاهتمام به . وفى الاطلاع على أدب الشعوب الإفريقية وغيرها من شعوب العالم

الثالث . وما هذا الكتاب إلا بادرة أولى نرجو لها أن تتكرر وبمستوى أوسع وأكثر تفصيلاً وشمولاً .

يتناول هذا الكتاب بالذكر أسماء بعض الكتاب من غرب إفريقيا ، مع تقديم نبذة عن أهم أعمالهم ، وما تثيره من قضايا هامة نقدية ، كعلاقة اللغة بالأعمال الإبداعية، ونوعية الاتجاهات الروائية، وطرح المشكلات المحلية الصرفة ، ومواقف الروائيين والأدباء عموماً من المجتمع والسلطة . وغير ذلك من المسائل الفكرية والأدبية .

وتنطلق الكاتبة من قناعة بضرورة التواصل بين بلاد العالم الثالث ، وذلك نظراً لما تمتاز به هذه البلاد من نزوع نحو التحرر فى مجمل آدابها وفنونها . مما يتيح الفرصة أمام المهتمين ، بتقديم الدراسات النزيهة، وليست كتلك الكتابات الغربية التى تمتزج بالسياسة وتراعى مقدار القرب أو البعد عن الغرب . من ذلك مثلاً ، الضجة التى أثيرت حول رواية « واجب العنف » سنة 1968 ، للكاتب المالى « يامبو اولوجوم » وسبب

الضجة والاحتفاء ليس فى قيمة الرواية ، بل لأنها تصور الشخصيـة الإفـريقيـة فى منتهى الشهـوانيـة والعنف والعدائية ، بطريقة تظهر فيها النوازع النفسية وكأنها مستقرة ثابتة قبل الاستعمار وبعده ، بالإضافة إلى أن معظم الدراسات الأوربية تمارس الاستعلاء الثقافى ، وتنظر بمنظور سياحى صرف ، فلا تنطلق من فهم عميق للتجربة الإفريقية ولا تخوض فى داخلها .

والسبب الـذى تعزو إليـه الكاتبـة نشـأة الـروايـة الإفـريقية . هـو الرد على المضمـون الأيديـولـوجى للاستعمار ، ومحاولة تأكيد الذات الإفريقية ، وترسيخ أصالتها فى مواجهة محـاولات التشويـه الوافـدة من الغرب . ويلاحظ أنه منذ البداية ، ظهرت العديد من الدراسات الاجتماعية التى قدمت خدمات جليلة للرواية نتيجة معالجتها للحياة الإفريقية فى مختلف أشكالها . ومن ذلك القصص الاجتماعية والحكايات الشعبية التى عرفت بأدب سوق « وينتشا » فى نيجيريا . لكن الرواية الأولى بالفعل كانت قد صدرت سنة 1952 م بعنوان

« شريب نبيذ النخيل » للروائى « آموس تيوتولا » من نيجيريا . تبع ذلك رواية « الطفل الأسود » للكاتب « كامرا الآين » من غينيا . ثم توالت الروايات ، بعد ذلك على نفس المنوال ، داعية إلى التحرر والأصالة الإفريقية .

ولقد ظهرت أمام المثقف الإفريقى فى غرب إفريقيا العديد من المشكلات ، مع تتابع حركة الكتابة وانتشارها ونموها. منها ما يتعلق بالتاريخ والدين والعادات والتقاليد ، ومنها ما يخص العلاقة بالدول المستعمرة ، من حيث الاحتياج إلى لغة عالمية معروفة ، وكيفية الاستجابة لمتطلبات نمط الحياة الغربية ، الذى يفرض نفسه باستمرار .

كل تلك المشكلات ظهرت فى الأعمال الروائية بشكل حاد ومباشر مما جعلها تقترب من الحماس والانفعال السطحى . إن مسألة الإبداع وطريقة التعبير اختلفت بلا شك فى غرب إفريقيا عنها فى أوربا . ففى مجال الرواية ، سيطرت نظرية الفصل بين الكاتب

والمجتمع على الأدب الغربى . حتى أن كاتب مثل فلوبير يقول : « ليس من حق الكاتب أن يعبر عن رأيه فى شىء معين فهل حدث أن عبرت الآلهة عن رأيها » أما الأمر فى إفريقيا فهو مختلف . يقول شينوا أشيبى معبراً عن النظرة الإفريقية العامة : « سوف أكون راضياً لو أن رواياتى لم تنل سوى تعليم قومى بأن ماضيهم لم يكن ليلاً طويلاً متوحشاً أيقظهم منه الأوربيون فكانوا مخلّصيهم باسم الرب » ويقول أيضاً : « إن الفن شىء هام . لكن التربية أيضاً مهمة» .. هكذا اقتضت الظروف التاريخية بحكم طبيعتها أن تجعل من الصعب على الكاتب أن يعبر عن هموم فردية ، بل عليه أن يكون ضمير مجتمعه ينتقل معه مرحلة بعد مرحلة ، ويكون المواطن هو الحقيقة الأولى التى تنبض بها الرواية فى غرب إفريقيا .

فى سنة 1952 م . صدرت رواية للكاتب النيجيرى « آموس تيوتولا » ولقيت منذ صدورها رواجاً فى الأوساط الغربية ، وقابلها الأوربيون بالدهشة

الأنترويولوجية المعتادة منهم إزاء كل جديد يأتى إليهم دون توقع . أما فى نيجيريا نفسها وفى إفريقيا عموماً ، فلقد استهجن المثقفون هذه الرواية واعتبروها رواية عادية جداً ، اعتمدت على حكايات معروفة ومتداولة ، لم يستفد منها الكاتب إلا بصورة مباشرة ، وبلغة ضعيفة ومخجلة . وتوالت بعد ذلك روايات آموس . فكانت رواية « غابة الأشباح » 1954 م . « الصيادة الشجاعة » 1958 م . وتقوم هذه الأعمال على فكرة الرحلة والبحث عن الشىء المفقود ، انطلاقاً من نقطة النهاية ، سواء أكان البحث لغرض اكتشاف الحلم المفقود ، أو المعرفة والحكمة ، أو تأكيد الذات وتمريسها بعالم التجربة المتكررة .

ولا يمكن تفسير هذه الروايات القائمة على فكرة المرحلة بأنها دعوة للخروج عن المجتمع ، بل إن الرحلة لا تكون إلا بالمجتمع ، مملوءة بالمخاوف الاجتماعية ، مبنية على أسس النظرية الإفريقية الشاملة للحياة ، والقائمة على وحدة الإنسان والروح.

الزنوجة دعوة سياسية وثقافية ، تقوم على هدف تأكيد الذات الإفريقية ، والتمسك بتراثها الحضارى وأصولها الضاربة فى أعماق التاريخ . ويعد « إيمييه سيزار وليون واما » من مؤسسى هذا المذهب . إلا أن الشاعر سنغفور هو أيضاً من أهم المنظرين لهذه الدعوة ، معتمداً ومستفيداً من بعض الحركات السابقة فى أمريكا وهايتى . وتقوم نظرة سنغور كما دعمها فى بعض قصائده على اعتبار إفريقيا هى الروح والإيقاع وصرخة الفرح فى مواجهة حضارة الآلة الأوربية . ولقد أخذت على الزنوجة كدعوة جملة من المآخذ منها ما قال به فانون ، من نظرة للحياة من خلال منظار رومانسى غير واقعى وبالتالى غير فعّال . أيضاً يعتبر « سكورتى » أن الزنوجة ظاهرة مرحلية فقط ومؤقتة ، فلا مجال للحديث عن نظرية دائمة حول العقل الهيلينى والعاطفة الإفريقية.

لكن ، رغم هذه الانتقادات ، فقد أثرت الزنوجة فى جيل إفريقى واسع تأثيراً واضحاً. ويعد الروائى « كامرا

لاين » من المتعاطفين مع حركة الزنوجة ، دعوة وطريقة فى التعبير . ومن أهم أعمال هذا الكاتب الروائى « الـولـد الأسـود » ، 1953 م ، و « نـظرة الملك » 1954 م ، و « دراموس » 1966 م . ويحصل كامرا على جـائزة « مينبـون » 1954 م من فـرنسـا على روايتـه الأولى ، وهى عبارة عن تجربة ذاتية تشبه السيرة . لم يتعـرض فيها لـلاستعمـار الفـرنسى بـأى شكـل من الأشكال .

أما رواية « دراموس » فهى تكملة لروايته الأولى . ولكن تقع أحداثها فى بلاده غينيـا حيث نتعرف على بطل الرواية ، وهو يملك كرة سحرية كاشفة للغيب تطلعه على المستقبل ، فيراه حلماً مزعجاً ، يظهر فيه عملاق فى وظيفة سجّان يتولى الإشراف على سجنه . أما دراموس فهى امرأة منقذة له ، ترمز إلى ماضى إفريقيا والروح الإفريقية العظيمة .

إن أهم ما يأخذ به النقاد على هذا الكاتب هو نظرته الانتقادية إلى الواقع السياسى لبلاده بعد الاستقلال فهو

يكاد يفضل الاستعمار ويقول: «إن كل إنسان يحب أن يكـون حـراً، ولكن مـاذا يحـدث إذا حـل محـل المستعمرين فى بلادك أناس بلا أخلاق». غير أنه من المهم القول بأن رواية « نظرة الملك » تعد من أهم الروايات الإفريقية، وهى تقوم على موضوع إفريقى أثير، وهو رحلة البحث عن العمل والملك المفقود.

روائى آخر من غرب إفـريقيا ، وهـذه المرة من الكاميرون ، إنه الكاتب « فرديناند إينو » الذى يقدم نفسه ككاتب ساخر ، ويركز على عملية الدمج التى قامت بها فرنسا ضد بعض البلاد الإفريقية . وأيضاً محاولات الطمس والتشويه التى يقوم بهما المستعمر بقصـد غسل المـخ وممارسـة القمع ضـد المـواطن الإفــريقى وضـد ثقـافتـه . وتعـد روايـة « حيـاة خادم » ـ وكذا رواية « العجوز والوسام » من أهم أعمال الكاتب . ومن الكاميرون نتعرف على إسم آخر ، هو الروائى « مونجو بيتى » . الذى اشتهر برواية « مسيح بومبا المسكين » ، وهى رواية تدور أحداثها حول علاقة

المبشرين بالأفارقة ، بالإضافة إلى تناوله لـواقع المرأة الإفـريقية ، والحيـاة الاجتمـاعيـة والسيـاسيـة داخـل إفريقيا .

شينوا أشيبى روائى من نيجيريـا، عرف بـروايتـه « الأشياء تتداعى » التى تعد من أشهر الأعمال الروائية فى إفريقيا . تصور الرواية واقع الحياة الاجتماعية فى نيجيـريا ونـظام عيشها فى مـواجهـة أسلوب الحيـاة الغربى . والأشياء التى تتساقط هى البناءات ونـظم القبيلة التى تعيشها قبيلة « الأيبو » عندما تجد نفسها فى مواجهة مع الحضارة الغربية .

إن شينوا ربما فهم الحضارة على أنها حلقات ، من النهوض إلى السقوط . دورة حضارية . تبدأ وتنتهى . وحضارته المتداعية لا بد لها من البزوغ والسيطرة ولو بعد طول أمد . أما عن فكرة القصة فهى تقوم على شخصية « أوكونكو » . بطل القصة الذى يعيش مرحلة سقوط حضارة الجماعة والقبيلة . أمام زحف الرجل الغربى الأبيض .

إن « أوكونكو » لا يقبل هذه الهزيمة بسهولة ويلجأ إلى الانتحار كوسيلة تخلص من الشعور المزدوج وحالة الانفصام التى يعيش فيها . أما موقف شينوا نفسه فهو يعجب بالشخصية الإفريقية ، لكنه يوجه إليها نقداً يمس عاداتها وتقاليدها ويلمس بعض المقدسات وأوجه الحياة الاجتماعية والدينية الجامدة.

أما الرواية الثانية لنفس هذا الكاتب فهى « سهم الله » 1964 م . وهى تعالج نفس القضية الأولى « فالكاهن « أزولو » يشعر بعدم الحاجة إليه وضعف مركزه، فيترك صلاحياته . وينسحب مستجيباً لضرورة التغيير ، وإن كان فى قرارة نفسه يحس بالألم والخيبة ، إن أهم ما يميز شينوا هو الشكل الفنى الجديد وطريقتى السرد والعرض الحديثتين، مع استلهام لقضايا المجتمع الإفريقى وإدراك واع لخصوصياته.

صوت آخر من كتاب الرواية فى إفريقيا ، وهذه المرة يظهر فى السنغال ، ويدعى عثمان سيمبنى . وهو

معروف كمخرج سينمائى نالت أعماله الكثير من الجوائز العالمية . ولقد اعتمد سيمبنى فى تحصيل ثقافته على جهده ، فاشتغل لفترة عاملاً ونقابياً وعاش فترات من البطالة ثم الاغتراب، وما كتبه لا يختلف كثيراً عما عاشه.

فى رواية « عامل الميناء الأسود » يعالج سيمبنى اغتراب الفرد الإفريقى ، ويستعمل بكثرة الشعارات السياسية والمفاهيم العالمية والنظرة الطبقية للقضايا التى يتناولها ، مثلاً كما فى رواية « قطع خشب الرب » 1980 م . وهذه الرواية هى حول أضراب لعمال السكك الحديدية وبطريقة فنية تشبه المشاهد السينمائية .

وبعد الاستقلال ، ظهرت العديد من الأعمال الروائية ، من ذلك رواية « موسم الفوضى » 1973 م للكاتب « ووس سونيكا » ورواية « المفسرون » لنفس الكاتب ، والأخيرة تثير مشكلة إفريقية حديثة وهى نوعية العلاقة بين المثقف والإنسان الكادح البسيط . وهناك

أيضاً رواية «الصوت» لأوكولوا من نيجيريا، وفيها يبحث «أوكولوا» عن الحقيقة، فيكثر من الأسئلة ويغضب السادة المسؤولين .

إن التعامل مع الواقع الإفريقى بعد الاستقلال . قد أتاح الفرصة أمام الكتّاب لإنتاج العديد من الروايات . فظهرت رواية « الحلوين لم يولدوا بعد » للكاتب لارميه ثم « الجولة » لعثمان سيمبنى . ورواية « ورجل الشعب » لشينوا أشيبى .

وعموماً تعرضت هذه الروايات للواقع الإفريقى بعد الاستقلال بالنقد والتعرية ، وعالجت هموم ومشكلات الناس الكادحين ، وأثارت أسئلة حول مواقف بعض الفئات وتعاونها مع الاستعمار . ومثل هذه الروايات ، حتى وإن وقعت فى حماس ومباشرة ، فهو حماس اللحظة الأولى ، ردة فعل على الحماس الذى أبداه المستعمر عند دخوله إلى إفريقيا . ولا شك أن التعرض للحدث ساعة وقوعه يجعله عُرضة لبعض السقطات الفنية .

إن أهم ما أثارته كتابة الرواية فى إفريقيا ، قضية اللغة المناسبة للكتابة ، وهى مسألـة شغلت الكتّاب الأفارقة فى غرب إفريقيا بالدرجة الأولى ، حيث تختفى اللغة العربية واللغة السواحلية ، ولا يبقى إلا عدد من اللغات المحلية المحدودة الانتشار . ومن هنـا كان الشعور بضرورة استعمال اللغتين الإنجليزية والفرنسية كوسيلة تعبير ، لها استقرارها الثقافى والسياسى . وذلك بالإضافة إلى طابع العالمية الذى تخص به كل من اللغتين ، مما يسهل التواصل بسهولة مع شعوب العالم الآخر .

لقد استمر الكتاب فى غرب إفريقيا يكتبون بنفس اللغة التى جاء بها الاستعمار ، ولم يروا حاجـة أو مصلحة فى نبذها أو إهمالها ، لا سيما وأن البديل هو لغة محلية ضيقة الانتشار وغير مؤهلة لغوياً وثقافيـاً وبلاغياً على الوصول بالطمـوح الأدبى إلى الجودة . رغم ذلك ، حاول بعض الكتاب توليد لغة جديدة ، من خلال التعامل مع الإنجليزية والفرنسية . وما نجده فى

الكثير من الروايات ، من مستويات مختلفة فى التعبير والاشتقاق ليس إلا دليلاً على تأكيد خصوصية الكتّاب الأفارقة وقدرتهم على تدجين اللغة المستعملة ، وجعلها حاملة لخصوصيات إفريقية فى التفكير والتعبير دون عقد نفسية عالقة من الماضى القريب .

فى ختام هذا العرض ، يمكن أن يطرح السؤال التالى . هل صحيح أن الأدب الإفريقى نشأ رداً على أوضاع سياسية ، وبالتالى فهو يفقد قيمته بزوال هذه الأسباب ؟ . إن الإجابة قد تكون إيجابية . فكل ما أنتج فى إفريقيا عموماً من أدب ، هو عبارة عن ردود على مضامين ثقافية جاء بها الاستعمار وروّج لها. فكانت هذه الردود تأكيداً وتأصيلاً للجذور الإفريقية الأصيلة . إن كل أدب هو استجابة لواقع يفرض نفسه ، كما حدث فى الدول الغربية نفسها .

لكن ما يعطى عملية الكتابة قيمتها الفعلية ليس فقط استجابتها للواقع المعاش . بل اندماج تجربة الجماعة مع تجربة الفرد ، وبالتالى توازن التجربتين ، وخلق

شكل فنى مكتسب يثرى المعنى المطلوب والمقصود وهذا ما توفر بالفعل فى الأدب الإفريقى الروائى فى منطقة غرب إفريقيا، مما يمكننا من القول بأنه أدب لا يختلف عن الأدب العالمى فى شىء، وحتى وإن كانت الرواية فناً وافداً من الغرب، فإضافة الأفارقة تبدو واضحة فى الشكل والمضمون، رغم تنوع اهتمام كتّابهم، فأشيبى شنوا وعثمان سيمبنى يتعاملون مع الشكل الغربى من الناحية الفنية. بينما يعتمد آخرون على أسلوب الحكاية الإفريقية مثل شوينكا وفرينانالد أينو.

هذه هى أهم معالم كتاب الدكتورة « رضوى عاشورة» ـ التابع ينهض ـ والمعنون بعنوان جانبى « الرواية فى غرب أوربا » . وهو محاولة جادة ومبدئية لدراسة الأدب الإفريقى وفى مجال الرواية بالتحديد .

إن هذا الكتاب له شرف السبق فى التعريف والعرض لأهم كتّاب إفريقيا وأهم القضايا التى يتعرضون لها . وذلك رغم النقص فى عرض الأعمال والتعريف بالروائيين ووجود الكثير من التكرار فى

استخدام المعلومات ، ومناصرة المؤلفة بحماس شديد للروايات الإفريقية ولقيمتها الفكرية والفنية . وإهمال كل الجوانب السلبية أو الضعيفة فيها . ولعل ترجمة هذه الأعمال والعمل على وصولها إلى القارىء العربى تعد الخطوة الرئيسية نحو إصدار الأحكام النقدية الموضوعية .

الفهـرس

ان النقد التنظيري كفعالية ثقافية هامة تبدو حاجتنا الثقافية إليه ضرورية فهو الذي يناقش ويطرح القضايا الأدبية داخل إشكاليات تناوش الواقع المعاش. ولا يكتفي بالشرح أو التفسير أو إصدار الأحكام فقط مثل النقد التطبيقي، لأن مثل هذه المسائل مهما كانت قيمتها تجعل من النقد ممارسة غير واعية، بل مغيبة وفاقدة لقضية الأدب الرئيسية، وهي الاستجابة للحياة المعاصرة كما تعيشها فئة معينة أو وسط بيئوي معين يمكن فهمه واستيعابه والانطلاق منه نحو الأفضل.



الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان
مصراتة - الجماهيرية العربية الليبية الشعبية الاشتراكية العظمى

الثمن
1000 درهم